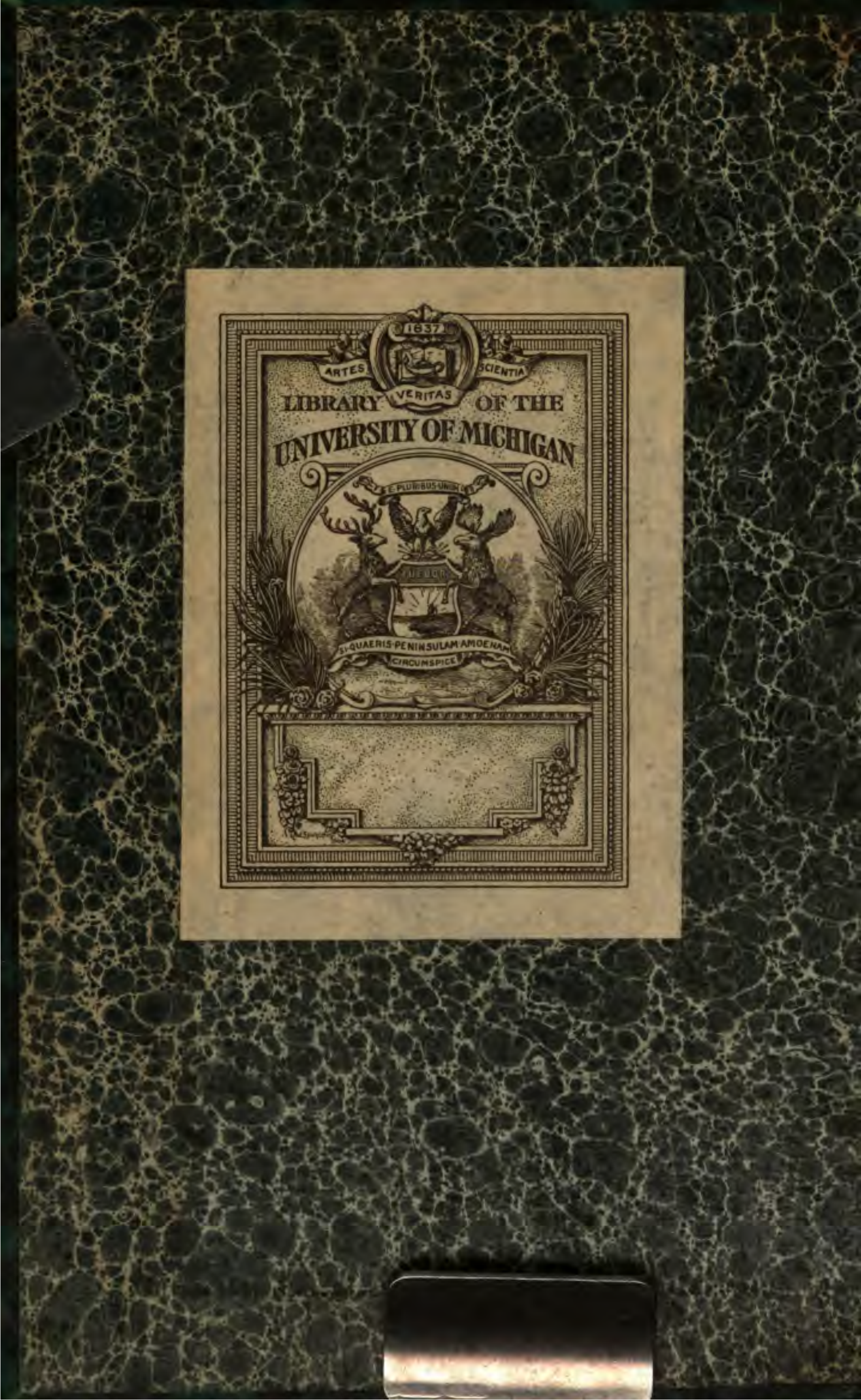
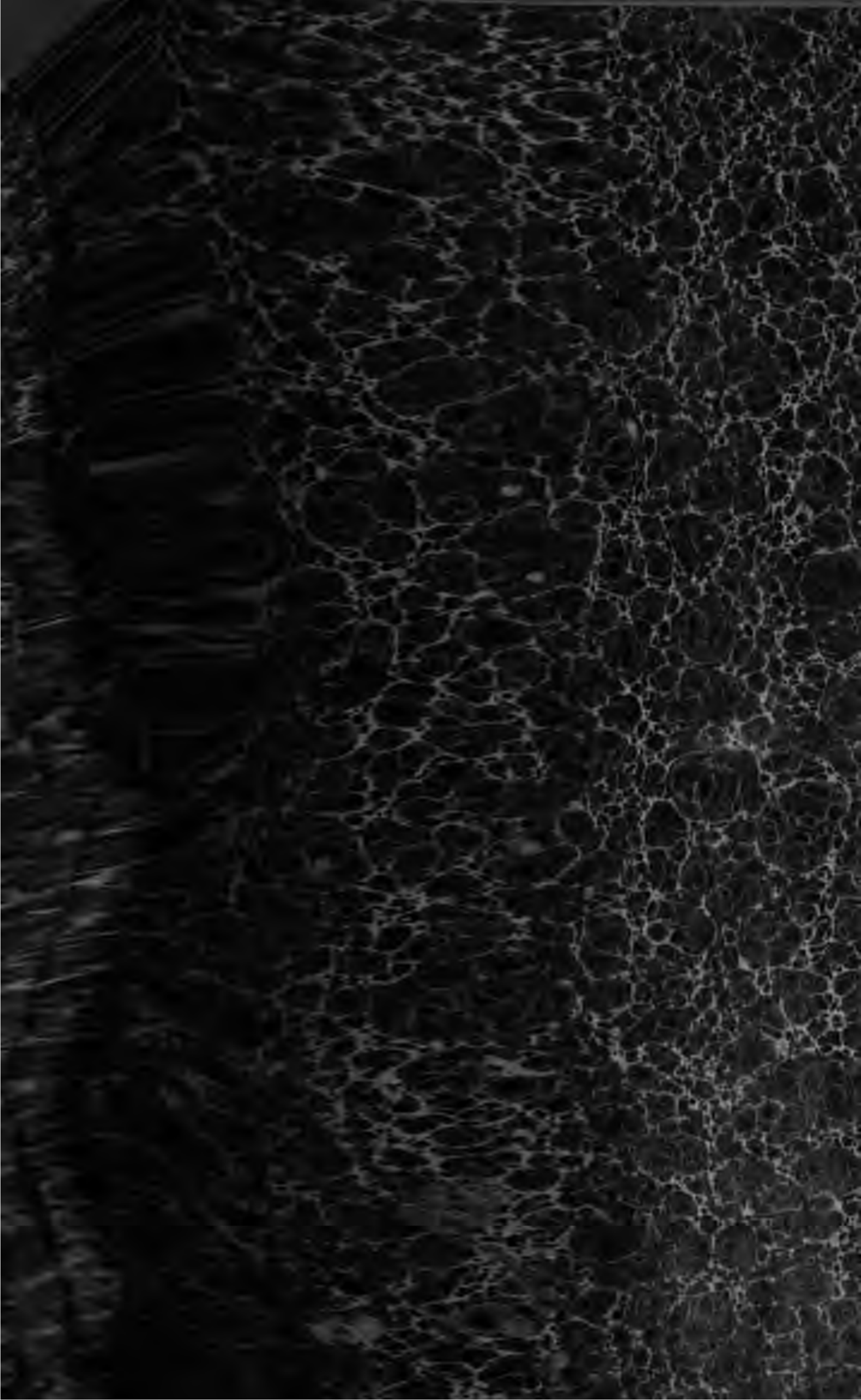



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



HISTOIRE

DES

IDÉES LITTÉRAIRES

EN FRANCE.

Paris. — Imprimerie de Cosson, rue Saint-Germain-des-Prés, 9.

HISTOIRE

DES

IDÉES LITTÉRAIRES

EN FRANCE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE,

ET DE LEURS ORIGINES DANS LES SIÈCLES ANTÉRIEURS,

Par Alfred Michiels.

TOME SECOND.



PARIS,

W. COQUEBERT, ÉDITEUR,

48, RUE JACOB.

1842.

CHAPITRE VII.

Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle, par M. de Barante. — Comparaison de la Phèdre de Racine avec la Phèdre d'Euripide, par Guillaume Schlegel. — Réflexions sur la tragédie, par Benjamin Constant.

M. de Barante a, comme critique, une bien autre importance que ceux dont nous avons jugé les travaux à la fin du précédent volume. Son histoire de la littérature française pendant le dix-huitième siècle doit être mise au nombre des meilleures productions de ce genre. Elle ne renferme guère que des idées nouvelles; le style en est pur, élégant et chaleureux; l'auteur apprécie les hommes, les gouvernemens, les créations poétiques d'une ma-

nière indépendante et originale. Son succès mérité cause un extrême plaisir, quand on songe à tant de réussites frauduleuses qui choquent le bon sens, prostituent la gloire et déshonorent l'humanité. C'est, avec le grand ouvrage de Chateaubriand, le meilleur livre critique paru de 1800 à 1810.

Il a pour base des principes importans. Beaucoup d'auteurs avaient jusqu'alors regardé l'histoire comme le produit des circonstances et de volontés plus ou moins judicieuses, soutenues par de grandes positions : le sort de l'univers dépendait ainsi du caprice des évènemens et du caprice des hommes ; le muet, l'aveugle hasard laissait tomber indistinctement de ses mains ignorantes le bonheur ou le malheur des peuples. Voltaire surtout avait défendu, propagé ce système. Il choqua M. de Barante. L'humanité lui parut suivre une ligne régulière et fatale. De la réunion des hommes, de leur commerce habituel, naît, selon lui, une certaine progression de sentimens, d'idées, de raisonnemens que rien ne peut suspendre. « C'est ce qu'on » nomme la marche de la civilisation ; elle amène » des époques tantôt paisibles et vertueuses, tantôt » criminelles et agitées. Nos goûts, nos opinions, » nos impressions habituelles en dépendent en » grande partie. »

Cet enchaînement de tous les faits, de toutes les pensées humaines, le conduit à porter sur le dix-huitième siècle un jugement qui étonna certes bien des lecteurs. Il était admis en effet comme un principe indubitable que les écrivains de ce temps avaient seuls, par leurs railleries, par leurs systèmes, par leurs ouvrages de toute espèce, détruit dans les cœurs la foi religieuse, le sentiment du bien, la médiocrité des goûts et la déférence pour la noblesse. On leur imputait donc les malheurs infinis survenus quelques années plus tard. C'était eux qui avaient mis le feu aux poudres et fait sauter dans les airs le navire social. On évoquait autour de leur mémoire les ombres sanglantes des trépassés. M. de Barante éloigna ces fantômes accusateurs. Il montra que le dix-huitième siècle et la révolution n'étaient pas sortis de la littérature, mais de l'état général où se trouvaient le royaume et les esprits.

La littérature de cette époque n'est donc à ses yeux ni une conjuration formée par tous les auteurs pour anéantir les anciens pouvoirs, ni un noble concert pour le bonheur de l'espèce humaine; il adopte la maxime de M. de Bonald et n'y voit que l'expression de la société. « Au lieu de disposer des » mœurs et des opinions d'un peuple, les lettres en

» sont bien plutôt le résultat ; elles en dépendent im-
» médiatement ; on ne peut changer la forme ou l'es-
» prit d'un gouvernement, les habitudes de la so-
» ciété, en un mot, les relations des hommes entre
» eux, sans que, peu après, la littérature n'éprouve
» un changement correspondant. » Ainsi donc, la marche de celle-ci n'est pas plus arbitraire et fortuite que la marche de la société ; le monde réel l'enveloppe dans son tourbillon ; ils fournissent l'un et l'autre une carrière inévitable.

Il découle de ce principe que les auteurs ne répondent entièrement ni de leurs idées ni de leur influence. Leur direction leur est donnée par l'époque : « C'est un courant sur lequel ils naviguent :
» leurs mouvemens en accélèrent la rapidité, mais
» lui doivent la première impulsion. » Leur mauvaise foi seule témoignerait contre eux. S'ils cherchent la vérité dans la droiture de leur cœur, on ne doit point leur demander compte du résultat de leur enseignement. Chefs subalternes d'une gigantesque armée, ils vont où les guide l'ordre mystérieux du destin.

C'est ainsi que la remarque de M. de Bonald fut mise en pratique pour la première fois.

M. de Barante eut seulement le tort de déprécier la littérature et de lui donner une position trop infé-

rieure. Combattant des vues exagérées dans le sens contraire, le désir de vaincre l'a emporté au-delà des bornes; il a fait des lettres un simple miroir où se peignent les formes de la vie, mais n'ayant avec elle d'autre rapport que d'en offrir l'image. La littérature, prise dans son ensemble, a une plus grande valeur : elle est la pensée humaine à l'état pur et sans mélange. Or, nulle cause ne possède un égal pouvoir, et la mettre au dernier rang, c'est blasphémer contre elle. Les auteurs, il est vrai, ne pensent pas seuls; bien des réflexions leur viennent du dehors, soit qu'ils les tiennent d'hommes remarquables en d'autres genres, soit qu'ils les puisent dans l'opinion publique : le sourd instinct des masses les travaille, les influence obscurément. Toutefois, on ne peut nier leur action vigoureuse et leur prééminence morale : une foule de notions adoptées plus tard par la multitude ont traversé d'abord leur esprit; elles passent de leur bouche harmonieuse sur les lèvres épaisses du vulgaire. La littérature, ou l'ensemble des produits intellectuels d'une époque, n'accélère donc pas seulement le cours de la civilisation, qui l'entraîne et la dirige à son insu; elle est dans bien des cas pareille aux vents maritimes dont l'haleine fait glisser les navires sur une onde immobile.

Si au lieu de comprendre sous ce mot les œuvres politiques, philosophiques, religieuses, scientifiques et autres, M. de Barante lui avait donné le sens du mot *poésie*, on aurait pu admettre ses conclusions. L'art ne cherche pas à étendre le domaine de la pensée; il ne découvre pas de principes nouveaux. Ce qui l'occupe le moins dans le monde, c'est la conquête du vrai; un amour exclusif le jette au-devant de la beauté. Or, pour la produire, il se sert des élémens qu'il a sous la main et réfléchit son époque sans le vouloir. Ses rêves les plus magiques, son idéal le plus pur sont formés de la même substance que la société contemporaine; il n'essaie pas de changer la direction suivie par la foule, il se borne à précipiter sa marche. Les autres parties de la littérature sont moins dociles; elles n'expriment l'état de l'univers qu'en cherchant à le modifier. Comme elles ne sortent pas du monde réel, c'est lui que travaille leur idéal, c'est sur lui que portent leurs désirs d'amélioration, et M. de Barante les regarde trop comme de simples conséquences. Il ne faut pas du reste insister sur cette hyperbole; c'était là le côté neuf de la question; l'auteur a naturellement abondé dans son sens.

Placé à un point de vue aussi philosophique, il

a pu esquisser largement son tableau du dix-huitième siècle. Il a en effet reproduit cette époque avec une grande puissance et un grand accord ; il a su réunir ses élémens autour de quelques centres naturels. La doctrine de la sensation est parfaitement examinée dans son principe et dans ses résultats ; la haine du présent, la soif d'innovation, qui régnaient alors, sont jugées avec le calme de l'histoire. M. de Barante peint d'une manière ferme et habile le cours général de l'époque. Bien des remarques précieuses se dessinent, comme des traits lumineux, sous sa plume ; bien des silhouette scaractéristiques se détachent sur le transparent de sa pensée.

Nous lui reprocherons toutefois de s'être montré dur et injuste envers Rousseau. Il l'accuse vivement d'orgueil, d'impureté, d'égoïsme ; il a, selon lui, toujours manqué de bienveillance. Peut-être Jean-Jacques a-t-il lui-même donné prise à ces sortes d'imputations : il a eu la maladresse de raconter une foule de détails qu'on ne lui demandait pas. Il a voulu s'offrir sans voile aux regards des curieux, les mettre dans le secret de ses fautes et de ses malheurs, de ses vices et de ses vertus. Qu'a-t-il gagné à ces tristes confidences ? L'intérêt de ses partisans n'a point augmenté ; la haine a fait usage de ses aveux ; beau-

coup d'hommes moins estimables que lui se sont crus en droit de le traiter avec dédain. Les lecteurs les plus indulgens pour eux-mêmes prirent des airs pudiques; la morale se trouva tout à coup défendue par une légion d'amis qu'elle ne connaissait point la veille. Ces gens n'oubliaient qu'une chose, c'était d'examiner leur propre conduite. Eh! messieurs, avant de foudroyer un grand homme, mettez donc un peu la main sur votre cœur! En est-il un seul parmi vous qui ne discerne un crime, une perfidie, une bassesse au fond de sa mémoire? Ah! l'expérience nous a révélé de sombres mystères! Que de rapines, de viols, d'assassinats ignorés! La justice humaine est comme la gloire, comme le bonheur, comme toutes les choses de ce monde; les plus heureux triomphent, les autres perdent et sont sacrifiés. Quels terribles aveux nous glaceraient l'âme si l'on forçait chaque homme à nous dévoiler, de même que Jean-Jacques, ses actions les plus secrètes! Un tel frémissement d'épouvante saisirait peut-être les nations, que la race humaine en garderait jusqu'à son dernier jour un tremblement spasmodique.

La rigueur de M. de Barante a, je n'en doute pas, une source honorable; elle naît d'un vif amour pour le bien, et porte ce caractère : seulement il aurait

pu mieux diriger ses traits. Ce qui le choque surtout dans l'auteur d'*Émile*, c'est sa jalouse indépendance, son exaltation maladive et solitaire; il n'aime entendre ni les cris de douleur ni les soupirs étouffés que le génie, en butte aux coups de la fortune, mêle sans le vouloir à son éloquente parole. Cette haine de la plainte, cette animosité peu généreuse contre l'affliction l'empêcha plus tard de comprendre Schiller, et lui fit blâmer cruellement une âme aussi pure que les rêves des anges. S'il se fût occupé davantage de Bernardin de Saint-Pierre, il est probable qu'il lui aurait été de même très-hostile. M. de Barante n'a pas su se mettre à la place de ces écrivains long-temps malheureux; loin de s'identifier avec leur position, il les a jugés du milieu de son calme et de son allégresse; il a manqué de sympathie à leur égard. Quelque sereine néanmoins qu'ait été sa propre existence, il fait voir par momens qu'il a une assez pauvre opinion de ses semblables. « Notre âme attristée par les révolutions, dit-il, » trouve surtout conformes à ses sentimens les auteurs qui ont vécu au milieu des déchiremens et » des malheurs des peuples : eux seuls nous paraissent vrais et profonds. Le mépris des hommes, le » doute sur leurs vertus, le défaut d'espérance pour » l'avenir, les réflexions d'où rien ne peut sortir de

» consolent, voilà ce que nous retrouvons avec
» un triste plaisir dans les historiens et les philo-
» sophes. Nous nous consolons en imaginant que le
» passé n'a été ni plus heureux ni plus digne de
» l'être. »

Puisque avec tous les moyens de satisfaction qui rendent la vie d'un littérateur paisible et honorée, il a encore eu sous les yeux des catastrophes assez lugubres pour motiver ces paroles amères, puisqu'il y a pris assez d'intérêt pour en souffrir, est-il surprenant que des auteurs moins favorisés du ciel, moins prémunis contre la désolation, aient revêtu les mêmes pensées d'une forme plus énergique et plus sombre? En même temps que les malheurs généraux, fondaient sur eux des malheurs privés; l'indigence les entourait de sa hideuse escorte : les maux physiques, le dédain de la multitude, l'assujettissement de l'âme à une foule de soins vulgaires qui la choquent d'autant plus que cette âme est plus élevée, une lutte perpétuelle contre des hommes subtils enrichis par leurs travaux et ne leur en accordant jamais de bonne grâce le légitime salaire. De tous les individus créés, les penseurs et les poètes sont les moins faits pour ces luttes avilissantes; nourris d'idéal et fatigués par la contemplation, ils s'irritant dou-

blement des chagrins sans noblesse qu'engendre la misère. Le sansonnet apprend dans sa cage les chants de la servitude; le pygargue y dévore la proie qu'on lui jette; l'aigle s'y laisse mourir, l'œil mélancoliquement tourné vers ce soleil dont il défiait jadis les rayons et suivait la brillante carrière. Madame de Staël et Alfieri, nés tous les deux au sein de l'opulence, se virent sur le point de perdre leur fortune; leurs mémoires prouvent qu'à cette époque leur âme fut bouleversée par la terreur. Eh! bien, que l'on soumette aux épreuves de la détresse les critiques fastueux qui gourmandent d'un air protecteur le génie morose ou colère, et nous verrons si leurs paroles ne trahissent pas la même affliction, le même désespoir, quand il leur faudra disputer contre la perfidie leur pain de chaque jour!

Dans cette vive esquisse, M. de Barante a en général le défaut de blâmer trop sévèrement des hommes remarquables. C'est ainsi que Beaumarchais et Diderot perdent entre ses mains toute leur grandeur; il les juge comme des rebelles et des fanatiques.

Au surplus, ces légères taches ne déprécient pas les idées neuves et excellentes que renferme l'ouvrage. L'auteur donne en plein dans l'école pro-

gressive. Rejetant les maximes banales, il accuse le seizième siècle d'avoir dénaturé notre poésie. « Vers le seizième siècle, dit-il, nos écrivains, au » lieu de perfectionner les lettres gauloises, se por- » tèrent pour héritiers de la Grèce et de Rome. Ils » adoptèrent des dieux qui n'étaient pas les nôtres, » des mœurs qui nous étaient étrangères, et répu- » dièrent tous les souvenirs français pour se trans- » porter dans les souvenirs de l'antiquité. On com- » mença à copier ou à travestir les modèles anti- » ques et à repousser les impressions et les inspi- » rations de la vie habituelle. » Cet engouement lui semble d'autant plus fâcheux que notre sol était assez fertile pour produire une poésie originale. Si notre littérature ne s'était pas abandonnée aux mauvais génies du polythéisme, si elle était restée fidèle à nos souvenirs, ne dédaignant pas nos fabliaux, nos romans de chevalerie, nos anciens mystères, elle eût peut-être marché lentement vers la perfection, mais elle eût gardé un caractère national et vrai; nos mœurs, nos croyances, nos superstitions chantées par elle lui eussent acquis les bonnes grâces du peuple et l'auraient préservée de tout malheur durant le voyage.

L'empiètement illicite des formes, des idées grecques sur les formes et les principes modernes

semble avoir été pour M. de Barante une véritable cause d'affliction ; il en parle à diverses reprises et peint toujours comme un acte fatal l'abandon de notre passé. Notre histoire même tomba dans l'oubli ; on exaltait Miltiade, Caton, Régulus, Alexandre, on ne prononçait pas les noms de du Guesclin et de Bayard.

M. de Barante n'a donc point pour le seizième siècle cette admiration insensée que des critiques peu sagaces ont tâché par la suite de mettre à l'ordre du jour. Il blâme aussi l'emphatique apothéose du siècle de Louis XIV, apothéose qui date de Voltaire. « Il nous a fait oublier que la France avait » une gloire plus antique et plus solennelle que » celle de ce siècle d'élégance. Plus que tout autre, » il a voulu représenter les temps qui avaient pré- » cédé cette période comme obscurcis par la bar- » barie. Pour lui, pour sa génération et pour celles » qui l'ont suivie, notre nation ne méritait quelque » intérêt qu'à dater du dix-septième siècle. »

D'autres passages présentent la même idée sous une autre face et l'entourent de nouveaux détails. Aucun Français avant M. de Barante n'avait osé remonter directement au moyen-âge et proscrire sans respect l'idolâtrie classique. Chateaubriand lui-même, tout ennemi qu'il soit du polythéisme,

n'avait point vu dans l'imitation de ses ouvrages une cause de dépérissement pour notre littérature.

Ce principe général se trouve uni à de nombreux aperçus également neufs. L'auteur montre, par exemple, que rien ne dessèche l'imagination comme de lui donner un but pratique. Elle en contracte une froideur glaciale et perd sa merveilleuse puissance. Dans Voltaire, cette erreur substitue la déclamation au sentiment, efface les couleurs locales et détruit la vérité des caractères. Les phrases sentencieuses, déjà très-multipliées dans Corneille, tombent sur la tête échauffée du spectateur comme une pluie d'hiver et lui rappellent soudain qu'on se propose de l'instruire quand il ne cherchait qu'à être ému.

M. de Barante fait encore voir combien il est nécessaire de peindre ses émotions personnelles. Toute image, toute vue, tout sentiment pris ailleurs qu'en nous-mêmes ressemble aux fleurs des herbiers : c'est un pâle squelette et non plus une coupe magique d'où la vie s'épanche en torrens de parfums. Nous omettons d'autres idées remarquablement novatrices.

Cette précocité, cette justesse d'opinions et de principes ont soustrait le livre au cours du temps, et l'ont, pour ainsi dire, amarré sur les bords de

ce fleuve exterminateur qui emporte les mauvais ouvrages de toute espèce et les bons ouvrages d'un intérêt trop spécial ou trop peu durable. Il cause le même plaisir que si l'on venait d'y mettre la dernière main et que s'il soutenait les premières attaques de la vague éternelle.

Peu de temps avant que M. de Barante condamnât ainsi notre pédantisme, un étranger lui portait d'autres coups[1]. Depuis soixante ans, la muse chrétienne s'était réveillée de son long sommeil, dans les forêts de la Germanie. Elle chantait de douces paroles qui attendrissaient et faisaient pleurer la nation, en la reportant vers les scènes charmantes de son adolescence. L'Allemagne pensait avec une douce tristesse aux jours d'enthousiasme où elle n'avait sur la terre d'autre but que le ciel, où elle aimait mieux perdre une joie que de commettre une faute, où, parmi le fracas de la vie présente, elle ne cessait d'ouïr les concerts divins. Et à mesure qu'elle comprenait mieux l'âge qui finit, elle com-

[1] Le Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle parut en 1809, l'opuscule de Schlegel en 1807; nous avons interverti l'ordre chronologique pour rapprocher ce dernier des *Réflexions* de Benjamin Constant *sur la tragédie* et du livre *De l'Allemagne*. Le motif qui nous a guidé ressort de lui-même.

prenait mieux l'âge antérieur. Les choses se caractérisent et se spécifient l'une l'autre par leur diversité. On ne pénétra donc jamais si bien le sens de l'antiquité, qu'au moment où la grandeur méconnue de la civilisation chrétienne frappa les yeux. La force et l'harmonie intime des œuvres grecques, dont on n'avait encore apprécié que la sagesse et la mesure, se dévoilèrent tout-à-coup. On sentit l'indigence des imitateurs et la faiblesse des pastiches où ils croyaient avoir reproduit le monde colossal d'Homère et d'Eschyle. Sa dignité rude, gigantesque leur avait complètement échappé. Des hommes qui n'avaient pas assez de goût pour aimer notre littérature nationale étaient incapables de saisir l'essence du vieux génie grec. De là une double récrimination. Les nouveaux venus accusèrent les classiques d'avoir sottement diffamé les croyances, les mœurs, l'esprit des peuples modernes et d'avoir défiguré l'art antique. Chez nous, cette dernière accusation fut la première intentée; nous avons vu Chénier, David, Népomucène essayer de refondre entièrement l'idéal païen. On ne se tourna que plus tard vers le moyen-âge. Chez les Allemands, ce fut le contraire : on admira d'abord le moyen-âge ; on voulut ensuite faire sortir la poésie grecque du flot ténébreux des préjugés, comme une seconde Vénus

anadyomène. Dans ce sens, Winckelmann est aussi romantique que Schiller et Uhland. En se servant de notre idiome pour écrire sa *Comparaison de la Phèdre de Racine avec la Phèdre d'Euripide* et en la publiant à Paris, Guillaume Schlegel acquit donc, selon nous, le droit d'être placé au rang des théoriciens qui ont modifié notre littérature [1]. Il montra combien l'auteur moderne a gâté la pièce primitive, combien celle-ci est plus touchante, plus vraie, plus pittoresque. Il fit voir que cette imitation, violemment rapprochée de nos habitudes, est aussi inférieure au drame ancien que l'original lui-même peut l'être à une œuvre de Shakespeare. D'où il résulte que le poète doit peindre la société qui l'environne; elle lui fournit des élémens plus purs que la civilisation précédente, elle lui donne la supériorité à force égale. S'il quitte cette route, il perd ses avantages; il renonce aux bénéfices de sa position pour lutter sur un champ de bataille où il ne peut vaincre. Il n'a pas les mérites de son époque et acquiert imparfaitement ceux de l'époque antérieure.

Les *Réflexions* de Benjamin Constant *sur la tra-*

[1] A l'époque de sa publication, l'ouvrage suscita une ardente controverse. Tous les journalistes fondirent sur l'auteur; madame de Staël fut obligée de venir à son secours.

gédie, publiées en 1809, avec sa pièce de *Wallstein*, ont une importance bien moindre et sont d'ailleurs fort singulières. On y remarque à la fois une intelligence, une admiration assez grandes du théâtre anglais et allemand, si peu semblable au nôtre, et un respect absolu pour les lois de notre scène. Il explique tous les avantages de l'autre procédé; il montre combien il est supérieur et favorise l'énergie, l'intérêt, la vraisemblance. On le croirait le partisan le plus dévoué de la littérature moderne; on ne soupçonne point que tant d'aperçus nouveaux puissent s'unir à des idées routinières. Voilà néanmoins ce qui a lieu : l'auteur justifie les règles françaises; la loi des unités lui semble excellente. Il ne veut pas qu'on l'abroge et cherche pour la soutenir des raisons différentes de celles qu'on allègue communément. Cet opuscule ne saurait donc avoir eu qu'une utilité indirecte; l'ancienne doctrine y obtenant des éloges, il n'a guère contribué à l'émancipation de notre littérature. Les critiques du dix-huitième siècle avaient poussé l'indépendance bien plus loin. Mais en préparant les Français à goûter le charme de la poésie étrangère, il prépara la subversion de leur ennuyeux théâtre. Le *Wallstein* du même écrivain n'a pas dû exercer d'autre influence. Les caractères y sont moins généraux

que ceux dont on avait alors l'habitude ; çà et là brillent quelques parcelles de vraie poésie allemande, comme ces paillettes d'or qui flottent dans certaines rivières ; mais l'œuvre originale a perdu presque toute sa grandeur et son attrait. La pièce est froide, incolore, monotone ; les vers taillés sur l'ancien patron ne font naître aucun plaisir. Singularité merveilleuse du génie français ! Du moment qu'il touche le sol critique, sa vigueur l'abandonne ; il n'a plus ni justesse, ni audace. Le talent immense auquel nous devons les traités *De l'esprit de conquête* et *De l'usurpation*, le livre *Du polythéisme romain*, tant de beaux discours et l'immortel *Adolphe*, n'osait s'affranchir des conventions théâtrales et en acceptait même le joug avec une sorte d'humilité chrétienne !

CHAPITRE VIII.

De l'Allemagne, par madame de Staël.

L'heure approchait où la Germanie allait exercer sur nous une bien plus grande influence. Madame de Staël parcourait l'Allemagne, étudiait sa poésie, ses mœurs, ses monumens, jetait les bases du livre où elle devait la faire connaître. Elle l'acheva en 1810. Mais des circonstances trop intéressantes présidèrent à sa rédaction pour qu'on néglige de les rappeler au lecteur.

En 1803, Napoléon exila madame de Staël. Elle abandonna, pleine de douleur, un pays qu'elle aimait avec enthousiasme. Elle semblait ne pas quitter seulement le royaume, mais fuir le bonheur, l'espérance et la gloire, pour entrer dans les régions de la mort éternelle. Ses mémoires incomplets nous la montrent sous le joug d'une violente affliction. Eh bien ! ce malheur si terrible, cet exil si funèbre en apparence, allait devenir pour elle la

source d'un grand triomphe. Ses idées allaient s'étendre, se renouveler, s'approfondir sur la terre étrangère, et le sombre chagrin qui tourmentait son âme donner un plus vif éclat à la lumière de la vérité. C'est ainsi que l'homme juge souvent très mal son propre sort. Il nomme une cruelle infortune des circonstances, pénibles sans doute, mais au fond peu préjudiciables, car d'heureuses améliorations les suivent bientôt, comme les fleurs de mai suivent les pluies et les tonnerres du mois d'avril. Cette ignorance des résultats que doivent produire les catastrophes dont nous sommes assaillis est un fait consolant; les malheureux ne devraient point en détourner leur vue : il épancherait dans leur âme défaillante un cordial réparateur.

Napoléon, de son côté, ne soupçonnait point qu'il rendait à madame de Staël un prodigieux service. D'une atmosphère d'idées banales, il la transportait sur un sol entièrement neuf où se déployait alors une riche végétation. Elle y aspira des brises parfumées qui lui donnèrent une vigueur inattendue, et son génie, que le despote croyait avoir terrassé, lui apparut tout-à-coup revêtu d'une armure étincelante, montant un cheval infatigable et sonnant du cor devant la herse de son château, pour le narguer au milieu de sa puissance.

C'est là une autre leçon qui regarde les hommes politiques et leur prouve que la violence ne sert à rien contre les penseurs. On peut les gagner, mais non les soumettre; l'esprit a au moins cet avantage sur les forces matérielles, qu'il est immuablement invincible. Sa nature même exige qu'on le traite en souverain; les menaces le blessent et l'irritent sans le subjuguer. Les amis des princes devraient donc tenir un autre langage : comportez-vous habilement, devraient-ils leur dire. Si vous voulez dominer l'intelligence et vous soustraire à ses coups, n'employez pas la rigueur; ne tourmentez point les ministres de la parole, ne les accablez pas d'outrages, ne les livrez point aux angoisses de l'indigence. Vous ne feriez ainsi qu'augmenter leur verve et leur audace ; une grande âme irritée s'ouvre comme les portes de l'enfer et vomit autour d'elle une flamme vengeresse. Tuez-les, pour peu que vous trouviez moyen d'y réussir; assemblez-les dans une vaste plaine, comme Édouard assembla les derniers bardes du pays de Galles, et là faites-les tous égorger impitoyablement : vous ne craindrez pas alors qu'ils rompent le silence. Mais ne les persécutez pas durant leur vie, car ils vous persécuteront pendant leur vie et après leur mort; ils tireront leur éloquence du fourreau comme un

glaive magique et vous en perceront les entrailles. Leurs brocards vous arracheront des pleurs de honte au milieu du rire universel. Et quand vous serez aussi bien qu'eux descendus dans le tombeau, leur spectre immortel criera toujours malédiction sur vous : cette fureur que vous aurez un moment excitée ne s'apaisera jamais ; elle vous châtiera sans relâche, elle noircira votre mémoire, elle vous promènera comme un parricide à travers les générations futures, la tête voilée d'un crêpe accusateur. Bonaparte opprima les hommes les plus distingués de son époque ; il voulait en faire une troupe d'intelligences manœuvrant au son du tambour. Qu'y a-t-il gagné ? Presque tous se soulevèrent contre lui. Pour ne pas mentionner les autres, Chateaubriand, madame de Staël et Benjamin-Constant, maltraités par sa haine, l'ont peint de couleurs aussi odieuses qu'ineffaçables. Quelque brillante que soit sa gloire, ces trois ombres colossales dressées devant elle en éclipseront une partie jusqu'à la fin des siècles.

Quand elle eut quitté la France, madame de Staël se dirigea sur Weimar : elle y resta plusieurs mois dans la société de Goëthe, de Schiller et de Wieland. Elle ne connaissait pas un mot d'allemand ; ce fut sous les regards de tels hommes qu'elle ap-

prit à lire cette belle langue, et l'on peut sans scrupule lui envier un aussi grand bonheur. De Weimar, elle se rendit à Berlin; mais elle n'y séjourna pas long-temps : la mort de son père la força de regagner les treize cantons. Elle visita ensuite l'Italie avec sa mère, et au retour s'occupa, jusqu'en 1807, à écrire *Corinne*. Pendant cet intervalle, elle ne cessa d'étudier les auteurs allemands, de réunir des matériaux pour son dernier ouvrage critique. Mais elle avait besoin de parcourir une seconde fois cette vieille Germanie dont une catastrophe subite l'avait si promptement éloignée. Elle rôdait néanmoins depuis 1806 autour de Paris, avec l'espoir continuel de s'y introduire; elle n'aurait peut-être jamais eu la force de quitter ce voisinage séducteur. Comme si la gloire de son ennemie lui était plus chère qu'à elle-même, Napoléon eut alors la sottise de la bannir.

Madame de Staël compléta donc ses observations et ses recherches : trois ans après, le livre était imprimé. Le tyran s'aperçut enfin de sa maladresse et, par une maladresse nouvelle, il fit mettre au pilon les dix mille exemplaires. Il croyait le travail anéanti; mais, en 1813, il s'échappa du tombeau, joignant à l'intérêt que la célébrité de l'auteur et son propre mérite devaient naturellement exciter, l'intérêt transitoire de la persécution.

Parmi les hommes qui ont influé sur son contenu, il est juste de citer Guillaume Schlegel, de Barante et Sismondi, qu'elle voyait alors très-fréquemmment. Ils avaient des principes plus avancés que les siens, ils l'entraînaient dans des routes peu battues, peu familières à son esprit. Les auteurs allemands les secondaient et leur aide n'était pas inutile, car madame de Staël, grandie au soleil du dix-huitième siècle, en conserva toujours le hâle sur son front.

La première fois qu'elle vit Schiller, par exemple, elle ne trouva rien de plus neuf à lui dire que d'exalter le système dramatique français au préjudice des autres systèmes. Elle était bien tombée! Schiller n'eut pas de peine, je crois, à réduire ses argumens en poussière. Elle ne se laissa pas convaincre néanmoins : et lorsque, dix ans plus tard, son livre sortit de l'ombre où le tenait la police, on put y remarquer les phrases suivantes :

« Quelques scènes produisent des impressions » plus vives dans les pièces étrangères ; mais rien » ne peut être comparé à l'ensemble imposant et » bien ordonné de nos chefs-d'œuvre dramatiques. » — On ne peut nier, ce me semble, que les Fran- » çais ne soient la nation du monde la plus habile » dans la combinaison des effets de théâtre. Ils

» l'emportent aussi sur toutes les autres par la di-
» gnité des situations et du style tragique. »

Mais combien d'élans, de magnifiques pensées, rachètent cette légère condescendance à de vieux souvenirs! Corinne traite franchement les questions les plus importantes que l'on pût aborder alors, et elle les résout presque toutes dans le sens du progrès. La situation morale de l'époque lui semble exiger une nouvelle littérature; elle en indique les principaux caractères.

Chateaubriand avait fait voir tout ce que la société, la poésie et l'art modernes doivent à la religion du Christ; madame de Staël montra ce qu'ils doivent au climat où vivent les nations chrétiennes, à la race germanique et à la féodalité. Elle parla de Shakespeare et du drame que n'avait point admis son antagoniste; elle chercha quels rapports unissent la philosophie et la littérature actuelles. Le romantisme naissant grandit entre ses mains de plusieurs coudées; elle naturalisa le mot en France, car il avait passé inaperçu dans la préface de Letourneur, dans les tableaux et les digressions d'Obermann.

Commençons par les idées les plus générales; voyons ce qu'elle pense de la poésie et de la critique. La première lui semble née de l'enthousiasme;

elle la fait sortir de l'âme et non des objets extérieurs : elle s'éloigne entièrement du dix-huitième siècle. Le rôle du poète se borne, suivant elle, à dégager le sentiment prisonnier au fond du cœur ; le génie poétique est une disposition interne « de la » même nature que celle qui rend capable d'un » généreux sacrifice : c'est rêver l'héroïsme que de » composer une belle ode. » Comme tous les vrais penseurs, elle assigne à la littérature le même patrimoine qu'à la philosophie : « L'énigme de la » destinée humaine n'est rien pour la plupart des » hommes ; le poète l'a toujours présente à l'imagination. » — « Les modernes, dit-elle encore, » ne peuvent se passer d'une certaine profondeur » d'idées, dont une religion spiritualiste leur a » donné l'habitude ; et si cependant cette profondeur n'était point revêtue d'images, ce ne serait » point de la poésie ; il faut que la nature grandisse » aux yeux de l'homme pour qu'il puisse s'en servir » comme de l'emblème de ses pensées. Les bosquets, les fleurs, les ruisseaux, suffisaient aux » poètes du paganisme ; la solitude des forêts, » l'océan sans bornes, le ciel étoilé, peuvent à peine » exprimer l'Éternel et l'Infini dont l'âme des chrétiens est remplie. » En célébrant ainsi la nature, elle évite le gouffre de l'abstraction où s'étaient

précipités les classiques et où tous les partisans d'un spiritualisme littéraire exagéré viendront s'engloutir l'un après l'autre. Avec une semblable doctrine, madame de Staël devait nécessairement peu goûter Boileau : elle l'accuse d'avoir donné à l'esprit français une tendance très-défavorable à la poésie, en ne parlant que de ce qu'il fallait éviter, en insistant sur des préceptes de raison et de sagesse qui ont introduit dans la littérature une sorte de pédanterie tout-à-fait contraire au sublime élan des arts. Elle exprime de même une vive répugnance pour la puérilité de Jacques Delille, qui enchantait alors les lecteurs par ses tours de passe-passe littéraires. Elle est donc, sous ce premier rapport, dans une excellente voie.

Ses opinions sur la critique et ses devoirs ne méritent pas autant d'éloges. L'appréciation des œuvres particulières lui semble seule utile; l'importance et la nécessité de la théorie lui échappent complétement. Elle reconnaît la force intellectuelle que trahissent les ouvrages esthétiques de Schiller, mais elle y voit trop de métaphysique. Elle voudrait qu'en discourant sur les productions de l'art, on employât toujours des formes sentimentales plutôt que des formes abstraites. Schiller lui paraît, avec justice, posséder à la fois le talent du poète et le génie

du philosophe. « Ses écrits en prose, dit-elle, sont » aux confins des deux régions ; mais il empiète trop » souvent sur la plus haute ; et, revenant sans cesse » à ce qu'il y a de plus abstrait dans la théorie, il » dédaigne l'application comme une conséquence » inutile des principes qu'il a posés. »

Ce passage, ainsi qu'une foule d'autres, prouve combien madame de Staël se troublait quand une question vraiment philosophique surgissait tout à coup devant elle. Nous reconnaissons ici cette même femme qui, dans la première partie de son existence, avait jugé les Romains supérieurs aux Grecs pour la pensée. Guillaume Schlegel s'imaginait que la science du beau n'a point de valeur pratique et n'enseigne même rien de positif sur son objet ; il communiqua son avis à madame de Staël. Au reste, cette opinion qu'il a émise dans son cours de littérature dramatique ne lui a pas porté bonheur ; elle a fait ouvrir les yeux sur les lacunes de son esprit et de son beau talent. Aussi M. Heine le place-t-il au-dessous de Frédéric, et l'illustre Hegel le déclare-t-il bien inférieur à Schiller. Vouloir analyser les plus vives, les plus intimes, les plus profondes émotions de l'homme, sans avoir recours à une psychologie pénétrante et déliée, vouloir saisir la nature de leurs causes sans en poursuivre l'étude

jusqu'aux dernières limites de l'observation et de la réflexion, c'est vouloir accomplir une tâche impossible. Il n'y a point là de milieu : il faut abandonner ces recherches ou les rendre utiles. Or, si l'on faisait halte avant le terme, on perdrait sur-le-champ tout le fruit de son travail. On ne saurait de même éviter les formes abstraites, car elles sont nécessaires pour procéder rigoureusement. On détruirait l'esthétique en lui imposant des conditions inadmissibles. Quant au reproche de dédaigner les faits et l'application, il est bien injuste relativement à Schiller. Il cite des exemples toutes les fois que son sujet le nécessite, et d'ailleurs, ses considérations étant vraies, s'appliquent d'elles-mêmes. Ses ouvrages poétiques furent en outre composés sous l'influence de ses théories.

« La description animée des chefs-d'œuvre, ajoute » madame de Staël, donne bien plus d'intérêt à la » critique que les idées générales qui planent sur » tous les sujets sans en caractériser aucun. » Certes, les idées générales ne caractérisent aucune œuvre particulière, mais elles renferment virtuellement toutes les œuvres possibles, mais elles dévoilent la nature de l'art, elles facilitent le jugement de ses produits ; et, ce qui vaut mieux encore, elles dirigent la pensée du poète. Les lois générales de l'ar-

chitecture ne caractérisent non plus aucun édifice particulier, mais elles contiennent virtuellement tous les édifices, elles guident le travail de l'artiste, et aident le spectateur qui veut apprécier les monumens.

De même qu'à l'auteur du *Dernier Abencerage*, la critique des beautés lui paraît la seule estimable [1]; il n'est pas un seul homme de lettres qui ne puisse indiquer les fautes et les négligences que l'on doit fuir, ou les apercevoir quand on n'a pas su les éviter. « Mais, après le génie, ce qu'il y a de plus sembla» ble à lui, c'est la puissance de le connaître et de » l'admirer. »

Madame de Staël ne s'arrête pas long-temps aux méthodes critiques. Les problèmes spéciaux de la poésie l'intéressent davantage et lui font concevoir de meilleures idées. Ainsi, la littérature ne lui semble point immobile comme autrefois; elle se déclare pour le progrès de l'imagination, qu'elle ne voulait pas admettre jadis. « Rien dans la vie » ne doit être stationnaire, et l'art est pétrifié quand » il ne change plus. »

Elle promène sur l'histoire de la littérature un

[1] Cette idée importante de Chateaubriand, que madame de Staël lui emprunte, fut émise par lui dans sa défense des *Martyrs* en 1808.

coup-d'œil sagace. Elle qui n'admirait d'abord que la forme antique, comprend que toute société, comme toute organisation vitale, possède infailliblement la sienne. Elle distingue deux arts successifs, aussi légitimes l'un que l'autre à l'époque où ils sont venus, mais dont l'un est mort et doit rester dans le sépulcre, dont l'autre est vivant et doit poursuivre sa marche. « Si l'on n'admet pas, dit-elle, » que le paganisme et le christianisme, le nord et le » midi, l'antiquité et le moyen-âge, la chevalerie et » les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra » jamais à juger sous un point de vue philosophique » le goût antique et le goût moderne. »

Elle assigne donc aux deux manières quatre sources différentes : la religion, le climat, les habitudes, les institutions. Elle y joint encore les penchans innés des races. Elle attribue la longue prédilection des Français pour la poésie classique imitée des Grecs et des Romains à leur descendance latine. La fidélité de la nation anglaise aux principes de la poésie romantique prouve son origine tudesque. Dans sa préface, elle insiste davantage sur cette cause puissante. Elle montre que toute la portion de l'Europe qui a subi le joug romain offre le caractère d'une vieille civilisation jadis païenne. On y trouve moins

de goût que chez les peuples germaniques pour les idées abstraites, et, en récompense, une plus grande habileté dans les affaires de ce monde. Les hordes teutoniques, vaillantes ennemies des conquérans, passèrent sans transition d'une sorte de barbarie à la société chrétienne. « Les temps de la » chevalerie, l'esprit du moyen-âge sont leurs sou» venirs les plus vifs; et quoique les savans de ces » pays aient étudié les auteurs grecs et latins, plus » même que ne l'ont fait les nations latines, le génie » naturel aux écrivains allemands est d'une couleur » ancienne plutôt qu'antique; leur imagination se » plaît dans les vieilles tours, dans les créneaux, » au milieu des sorcières et des revenans; et les » mystères d'une nature rêveuse et solitaire for» ment le principal charme de leurs poésies.

» Les sources des effets de l'art sont différentes, » à beaucoup d'égards, dans la poésie classique et » dans la poésie romantique; dans l'une, c'est le » sort qui règne; dans l'autre, c'est la Providence; » le sort ne compte pour rien les sentimens des » hommes, la Providence ne juge les actions que » d'après les sentimens. Comment la poésie ne crée» rait-elle pas un monde d'une tout autre nature, » quand il faut peindre l'œuvre d'un destin aveugle » et sourd, toujours en lutte avec les mortels, ou

» cet ordre intelligent auquel préside un être su-
» prême, que notre cœur interroge, et qui répond
» à notre cœur !

» La poésie païenne doit être simple et saillante, » comme les objets extérieurs ; la poésie chrétienne » a besoin des mille couleurs de l'arc-en-ciel pour » ne pas se perdre dans les nuages. La poésie des » anciens est plus pure comme art, celle des mo- » dernes fait verser plus de larmes ; mais la ques- » tion pour nous n'est pas entre la poésie classique » et la poésie romantique, mais entre l'imitation de » l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des » anciens est, chez les modernes, une littérature » transplantée : la littérature romantique ou che- » valeresque est chez nous indigène, et c'est notre » religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. » Les écrivains imitateurs des anciens se sont sou- » mis aux règles du goût les plus sévères ; car, ne » pouvant consulter ni leur propre nature, ni » leurs propres souvenirs, il a fallu qu'ils se confor- » massent aux lois d'après lesquelles les chefs-d'œu- » vre des anciens peuvent être adaptés à notre » goût, bien que toutes les circonstances politi- » ques et religieuses qui ont donné le jour à ces » chefs-d'œuvre soient changées. Mais ces poésies » d'après l'antique, quelque parfaites qu'elles

» soient, sont rarement populaires, parce qu'elles » ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de » national. »

Voilà certes des idées pleines de justesse, de force et d'indépendance ; Corinne est enfin au sommet de la tour dont nous l'avons vue patiemment gravir tous les étages. Son horizon borné s'est élargi sans mesure ; sa vue parcourt les temps et les lieux avec une hardiesse intelligente et une rare sagacité. La seule de ses observations à laquelle je ne puisse souscrire est celle qui proclame la poésie antique plus pure que la poésie moderne. Cette pureté si célèbre me paraît un préjugé. Elle sert d'asile aux pédans lorsqu'ils se trouvent battus et ne savent comment sortir d'affaire. On les embarrasserait bien si on leur demandait en quoi elle consiste. On a évidemment pris pour de la *pureté* la *simplicité* ou l'*uniformité* des Grecs. L'art étant alors dans l'enfance, on ne connaissait, on n'employait qu'un petit nombre de moyens. Peu de personnages, peu d'action, peu d'ornemens et de travail.

Mais la simplicité ou le manque de ressources est autre chose que la pureté. Un édifice peut être à la fois vaste, riche, plein de détails et très-pur; si toutes ses lignes, toutes ses formes, toutes ses dispositions s'accordent bien ensemble et ne heurtent ni

les lois du goût, ni celles de la beauté, il sera pur et d'autant plus pur que l'harmonie générale y résultera d'un plus grand nombre d'élémens. Il n'est pas difficile de tracer un parallélogramme ou un cercle exact; quand la régularité se présente ainsi d'elle-même, on l'obtient sans effort. Mais coordonner selon de justes proportions des figures diverses, des intentions multiples, réclame évidemment une dextérité supérieure. La cathédrale de Reims, les nefs d'Amiens, d'Auxerre, de Saint-Ouen, le chœur de Cologne, les flèches de Fribourg, de Strasbourg et de Burgos me paraissent donc infiniment plus purs que toutes les œuvres de l'art grec. Il a fallu pour les construire un sentiment de l'ordre et de l'unité bien autrement énergique et profond que pour élever une lourde cella entourée d'une colonnade. Ils sont moins simples, car la simplicité ne comporte pas l'abondance et la variété des parties; mais ils sont aussi purs, car la pureté se fonde sur l'élégance des principes jointe à l'harmonie du tout.

Quoique la chapelle Saint-George, à Windsor, date du quatorzième siècle et atteste par la forme de ses ogives la décadence du gothique, je la préfère, sans balancer, aux plus illustres monumens grecs et romains. Il y a dans l'ensemble un tel accord, une si merveilleuse justesse de

proportions, dans les détails un goût si exquis, une opulence si bien ménagée, qu'un sentiment idéal pénètre l'âme du spectateur et lui cause une sorte d'ivresse intellectuelle. Ah! quel génie délicat en même temps que sublime il a fallu pour rêver, pour construire ce magique édifice! Chaque pierre y semble vivre, parler un muet idiome et communiquer à l'esprit une sagesse mystérieuse! les anciens temps dorment sous ces voûtes inspiratrices; les bannières chevaleresques pendent au-dessus des stalles, de nobles images paraissent garder le monument et en éloigner toute préoccupation vulgaire. Temples uniformes de l'Hellade, blêmes structures des Romains, non, jamais un cœur poétique ne vous regrettera dans l'enceinte d'un pareil lieu! Le silence même des nefs le convertirait à de meilleures pensées ou lui reprocherait son aveuglement. Quel est donc le bonheur du juge éclairé, lorsque des voix mélodieuses interrompent cette paix solennelle, que l'orgue répand autour de lui ses murmures, ses soupirs, ses menaces et ses plaintes, que chaque note éveillant mille échos, le temple entier résonne comme un prodigieux instrument!

La poésie suggère les mêmes observations. Comment prouver que Sophocle est plus pur que Schil-

ler, Térence ou Plaute que Molière, Eschyle que Gœthe, Aristophane que Shakspeare, Démosthènes que Bossuet, Pindare que Lamartine, Horace que Béranger, Homère que Milton et Klopstock? Sans les grossir d'autres noms, ces deux listes permettent d'affirmer que le débat ne se terminerait point à l'avantage des classiques. La pureté n'est le patrimoine d'aucun art. Toute littérature peut l'acquérir; tout homme peut la faire briller dans ses œuvres. L'audace même n'exclut pas la pureté.

Cette concession de madame de Staël au vieux système n'a, du reste, qu'une légère importance et quelques autres de même nature n'en ont pas davantage. Elles disparaissent sous une foule d'aperçus nouveaux et de considérations profondes. Le drame reçoit de francs éloges; madame de Staël ne pouvait méconnaître sa supériorité; il offre un tableau complet de la vie humaine et donne le moyen de peindre les caractères sous leurs diverses faces.

Cet écrit ne doit donc pas être jugé seulement d'après sa valeur intrinsèque; il a exercé une action très-vive et très-utile qu'on ne doit point en séparer. Les œuvres supérieures ont en effet cela de commun : l'originalité de vues ou de formes qui les distingue, leur assure toujours une influence

proportionnée à leur mérite. Le livre *De l'Allemagne* donna une double impulsion : il attira les yeux sur une poésie, sur des doctrines et des mœurs jusqu'alors ignorées ; il fit avancer de plusieurs pas la rénovation littéraire qui s'effectuait lentement. Au bruit de ce clairon, des pans entiers du vieux système jonchèrent le sol, et de radieuses figures s'élançèrent du milieu des ruines ; c'étaient les souvenirs de notre histoire et les génies protecteurs de nos anciens ménestrels.

Les deux intentions qui guidaient madame de Staël s'accordaient très-bien ; l'Allemagne est le pays où les principes de l'art moderne ont été le plus habilement et le plus soigneusement exposés ; sa littérature peint sans restriction la vie chrétienne et féodale ; en inspirer le goût, c'était donc toujours travailler pour le compte de la réforme.

L'auteur de *Delphine* alla plus loin encore. Chagrinée du misérable esprit que la nation française avait déployé pendant près de deux siècles, non-seulement dans les arts, mais dans la société, dans la morale, dans la politique et dans les relations de sentiment, elle voulut au moins en signaler les défauts et le ridicule ; peut-être même espérait-elle une conversion. Elle avait déjà antérieurement abordé cette matière ; le comte d'Erfeuil, le seul

personnage vraisemblable qui interrompe la monotonie de Corinne, est le portrait satirique des habitudes et du caractère français. Mobile, étourdi, *sérieux seulement dans l'amour propre*, courageux en face du malheur, non point par force d'âme, mais par manque de sensibilité, incapable d'une attention soutenue, détestant les pensées originales et n'ayant aucune idée à lui, il joue avec les mots, avec les phrases, d'une manière très-adroite. Ni la nature, ni les émotions intimes ne sont l'objet de ses discours ; on croirait, à l'entendre, *que le seul entretien convenable pour un homme de goût, c'est le commérage de la bonne compagnie ;* suffisant au reste et décidant de tout sans rien connaître, sans rien vouloir étudier.

Le livre *De l'Allemagne* ne traite pas plus favorablement la nation. Madame de Staël lui reproche avec justice sa lâcheté morale. « Les Allemands, » dit-elle, ont autant besoin de méthode dans les » actions que d'indépendance dans les idées. Les » Français, au contraire, considèrent les actions » avec la liberté de l'art, et les idées avec l'asser» vissement de l'usage. » — « On ne saurait trop le » répéter, dit-elle encore, ce que les Français ai» ment en toutes choses, c'est le succès, et la puis» sance réussit aisément, dans ce pays, à rendre le

» malheur ridicule. » Tout homme qui ne se laissera point aveugler par des sentimens d'orgueil national reconnaîtra l'exactitude de ces observations. La cause première du défaut qu'elles signalent me paraît être une vanité sans bornes et sans contrepoids. Les Français mettent au-dessus de tout l'opinion qu'on peut avoir d'eux ; ils lui sacrifient leur repos, leur bien-être et jusqu'à leur existence. Ils n'ont point horreur de la vérité ; ils l'acceptent, ils la prônent même, s'ils espèrent en recueillir des louanges. Mais il faut qu'elle soit admise par le plus grand nombre, et qu'en la protégeant, ils ne s'exposent point au sarcasme. Paraître est à leur yeux le but essentiel, la moitié, que dis-je ! les trois quarts du bonheur. Voilà comment les peint déjà le baron de Fœneste. Ils se contentent d'une vie pareille à celle des fantômes, sacrifiant tout aux dehors, même les avantages les plus réels. C'est pourquoi les inventeurs seront toujours mal reçus en France ; la multitude se plaisant à accabler de railleries ceux qui ne suivent point la coutume, ils y soulèvent mille haines ; aucun homme ne veut partager leurs périls et leur humiliation. Chez nous, Jésus n'aurait point trouvé même de faux disciples ; nul ne l'aurait escorté sur la voie douloureuse. Les seules innovations que l'on ne

repousse pas en France sont celles de la mode, parce que toute la nation les adopte à la fois. Les besoins généraux, les douleurs communes forcent en outre aux changemens politiques. Mais dans la littérature, dans ce domaine spécial de la vanité, pourquoi s'éloignerait-on de l'usage ? Ne vous assure-t-il pas l'approbation ? Quand on flatte les opinions régnantes, on n'a pas de lutte à soutenir. La foule vous comble d'éloges, et le ridicule ne saurait où se prendre.

C'est ce défaut qui a prolongé chez nous la domination d'une aveugle critique. Depuis deux cents ans le système d'Aristote ne gouvernait plus la philosophie, qu'il régnait encore despotiquement sur les lettres. C'est ce même vice qui continue de fourvoyer tant d'hommes secondaires. Chose merveilleuse et incroyable ! voilà quinze siècles bientôt que les derniers vestiges de la société romaine ont disparu, en voilà près de dix-neuf que le grand martyr a fondé une autre civilisation ; à en croire mille indices, nous traversons les mers qui nous séparent d'un nouveau monde ; eh bien ! rapprochés comme nous le sommes de cette terre magnétique, il y a encore au milieu de nous des âmes qui regrettent, non point le sol que nous quittons, mais la partie antérieure de l'humanité !

Nous ne rapporterons pas ici toutes les observations satiriques de madame de Staël sur le caractère et l'esprit français. L'ouvrage ne présente la plupart du temps que des tableaux moqueurs, où l'éloge de l'Allemagne est pour sa voisine une raillerie indirecte. Avec quel soin elle oppose la naïveté, la profondeur et l'enthousiasme germaniques à la frivolité, à la sècheresse, à la vaine pompe qui se prélassent orgueilleusement des bords du Rhin aux bords de la mer Atlantique! On voit cependant qu'elle aime ce peuple futile et voudrait seulement le corriger; aussi ses traits n'éveillèrent-ils point le courroux des lecteurs.

Somme toute, le livre *De l'Allemagne* est un écrit du premier ordre et se place pour l'importance à côté du *Génie du Christianisme*, des dialogues de Perrault et de l'*Essai sur le drame* de Mercier. La mode a voulu qu'on le traitât récemment avec dédain; quoique le monde ait vieilli de trente années depuis la première édition détruite par l'empereur, quoique la science des *faits* littéraires ait marché depuis cette époque, il n'y a pas cependant à l'heure actuelle un seul critique français en état de produire une œuvre, je ne dis pas relativement aussi bonne, mais aussi bonne d'une manière absolue.

CHAPITRE IX.

Népomucène Lemercier. — Poétique des arts, par Sobry. — Traité sur l'éloquence de la chaire, par le cardinal Maury.

Ce fut aussi en 1810 que Népomucène Lemercier commença à l'Athénée de Paris son *Cours analytique de littérature*; il l'acheva en 1811. Quoi qu'on ait pu dire, il exprima dans cette occasion ses véritables idées sur l'essence et le but de l'art. Beaucoup de personnes les regardèrent comme une palinodie; on les a souvent depuis lors jugées de la même manière. Cette opinion, je l'avoue, me semble extrêmement bizarre. J'ignore ce qui l'a fait naître, elle est même si peu fondée que j'ai peine à m'en rendre compte. Elle doit avoir été dans l'origine l'effet d'une méprise et plus tard l'effet de l'ignorance. Car je me persuaderais malaisément qu'après avoir lu les écrits de Népomucène, quelqu'un puisse le traiter en précurseur. Jamais il ne s'est déclaré le partisan des lettres

modernes; jamais il n'a cru ni insinué qu'il y eût au monde une poésie différente de celle des Grecs et ayant sur elle les mêmes avantages que notre société sur la leur. Il a voulu maintenir l'art classique dans ses franchises premières que l'on restreignait de plus en plus; il a fait comme les scholiastes qui épurent un vieux texte [1], mais il n'a rien dit de nouveau, il n'a frayé aucune route nouvelle. C'est ce qu'il nous sera facile de démontrer.

Et d'abord, prenons acte de ses déclarations. Népomucène a toujours regardé comme une offense et comme un signe de haine le soin que l'on mettait à l'ériger en novateur. Bien mieux : quiconque avait de lui cette opinion lui semblait un homme peu intelligent. Et il n'avait pas tort de raisonner ainsi; car il savait bien entre quelles limites se déployait sa pensée. Or, ces limites étaient justement celles qui bornaient l'art gréco-latin et l'art secondaire né de ses alluvions. Il a donc en toute circonstance repoussé le dangereux honneur qu'on

[1] « Je cultivai alternativement la poésie narrative et la » poésie dramatique, avec le dessein, non de rien innover » en elles, mais de rétablir leur originalité primitive. »

(*Discours préparatoire de l'Atlantiade.*)

voulait lui décerner. Son cours de littérature lui offrit une excellente occasion de manifester ses vrais sentimens. Il ne la négligea point.

« On s'est obstiné, dit-il, à m'appeler novateur » et on a usé d'une basse tactique pour détruire » mes ouvrages. Quelles règles autres que celles » des unités avais-je suivies dans Agamemnon, » dans Ophis, dans Iule et Orovèse, dans Bau- » douin, dans Plaute et même dans Pinto? Le » théâtre français m'a-t-il vu m'écarter de la route » battue par les maîtres de l'art, depuis mon en- » trée dans la carrière? Je dirai plus : le soin de » n'essayer que sur un théâtre secondaire les trois » actes intitulés : *Christophe Colomb, comédie sha- » kespearienne*, n'attestait-il pas encore mon res- » pect des règles accoutumées dont l'originalité » d'un sujet honorable aux sciences et la rareté » d'un beau caractère historique m'avaient con- » traint à m'affranchir une seule fois? Cependant » on affectait de me prêter des systèmes contraires » à ceux que manifestaient mes ouvrages. J'ai en- » fin commenté devant vous la saine et antique » doctrine; mais les gens trompés, qui revenaient » avec peine des fausses impressions qu'on leur » avait données contre moi, m'ont loué du déve- » loppement de mes principes constans, comme

» d'une solennelle rétractation de mes anciennes
» erreurs. Je n'ai pu, je l'avoue, m'empêcher d'en
» sourire, et si j'avais eu la présomption de croire
» m'avoir bien fait connaître, j'eusse été soudain
» guéri de ma vanité. Pense-t-on que si la doctrine
» que j'ai professée n'eût pas été la mienne, je
» n'aurais pas employé ce que j'ai de logique à en
» établir une contraire? Ma rhétorique fût venue
» au secours de mon entêtement, si l'amour de
» l'innovation m'avait rempli la cervelle; et l'avan-
» tage d'être entendu dans cette enceinte m'eût
» paru même une occasion propice dont je me se-
» rais flatté de tirer parti. Au lieu de cela je m'en
» suis saisi pour être l'avocat des vieilles règles,
» et le bonheur d'avoir ici désabusé ceux qui m'en
» croyaient l'adversaire n'est pas un des moindres
» motifs de la reconnaissance que je porte à votre
» utile établissement. »

Jamais certes déclaration de principes n'a été plus nette, plus positive. Quand un homme s'explique aussi catégoriquement, il me paraît difficile de le convaincre d'erreur sur ses propres tendances. L'on n'a point le droit de révoquer en doute la sincérité d'un auteur qui, sans motifs visibles de feinte, annonce qu'il pense de telle ou telle manière. Et Lemercier ne parle pas seule-

ment pour l'époque où il haranguait le public, mais pour toute sa vie précédente. Il affirme que ses ouvrages ne blessent pas les lois convenues, un seul excepté, que la nature extraordinaire de l'action empêchait d'y soumettre. Il demande d'ailleurs quelle sorte de calcul pourrait l'engager à défendre une théorie qui devrait lui être odieuse, s'il ne la croyait pas la meilleure et si elle condamnait en même temps ses vues et ses productions. Il serait bizarre qu'il fît tous ses efforts pour se ravaler par le triomphe d'un système auquel ne résisteraient ni ses pièces ni ses idées. Quiconque a un peu étudié les hommes sait, du reste, que leur vanité protége leurs croyances. Ils mettent leur gloire à les soutenir, à les répandre, car les intérêts même de leur orgueil exigent qu'ils les fassent adopter et sanctionner par le plus grand nombre d'hommes possible. Il faut donc regarder ce passage comme l'expression des véritables sentimens de Lemercier.

On doit d'autant plus y voir une indication fidèle et sincère, que jamais il n'a tenu un autre langage. Dans la préface de *Christophe Colomb*, publié en 1809, on lit la remarque suivante : « Cette » particularité d'un évènement et d'un caractère » extraordinaire ne peut faire exemple. Il a fallu

» que l'auteur s'affranchit cette fois des règles re-
» çues; *règles qu'il a strictement observées dans*
» *toutes les pièces qu'il a faites pour le Théâtre fran-*
» *çais, règles dont les chefs-d'œuvres des maîtres*
» *de l'art dramatique ont consacré l'excellence, et*
» *qu'on accuse faussement de rétrécir la carrière du*
» *génie.* » Pour donner plus de poids à ces paroles, il a eu soin de les mettre en italiques.

Avant cette époque, durant l'année 1800, il publiait dans le *Moniteur* une *Ode à la Melpomène française*, où il déclarait les Grecs des modèles sans tache. L'exacte observance de leur prétendues lois d'unité, de leur divisions scéniques, l'imitation de leur style lui paraissaient suffisantes pour atteindre la beauté dernière. Il voulait seulement que l'on traitât des sujets nationaux, que l'on emprisonnât dans le moule classique les évènemens de notre histoire. C'est une assez pauvre idée qui ne lui appartenait d'aucune manière. Zaïre, Adélaïde du Guesclin, Tancrède, le siége de Calais, Richard Cœur-de-Lion n'avaient pas d'autre fondement. Le précoce Mercier avait été plus loin : il avait retracé des faits modernes sous une forme moderne.

Plus tard, en 1825, l'auteur de Pinto disait dans la *Revue encyclopédique :* « La meilleure source de

» nouveautés sur la scène française est encore l'i-
» mitation des théâtres anciens, et non des théâtres
» étrangers modernes. Il nous sera facile de le prou-
» ver. Mais avant tout contestons la nécessité de
» chercher du nouveau dans les genres que l'art a
» créés, et l'insuffisance des règles de ceux-ci pour
» représenter la nature sous tous ses aspects, d'une
» manière toujours nouvelle, etc. » Les violentes attaques de Lemercier contre les romantiques prouvent qu'il n'a point changé par la suite. Elles n'étaient pas le moins du monde en opposition avec les idées de sa jeunesse[1], comme on a voulu le faire croire. Bien loin de là : elles étaient la conséquence naturelle de ses efforts précédens. C'est l'unique raison qui puisse les justifier. Quand on abandonne des idées fausses pour des idées vraies, on ne s'expose réellement point au blâme. Il est juste que l'homme fuie les ténèbres et coure à la lumière. Saint-Paul et Saint-Augustin devaient sortir sans honte de la crypte païenne, afin d'admirer le grand jour du christianisme. L'action contraire n'a pas la même innocence. Nul n'a le droit de quitter les chemins de l'avenir, de pleurer les ognons d'Égypte après avoir aperçu la terre de

[1] Dès les débuts de Chateaubriand, il lui avait été hostile.

Chanaan. S'il renie le vrai Dieu sans le croire une idole, il commet une lâcheté; s'il préfère à un pur diamant un joyau trompeur, il commet une sottise. Dans les deux cas, il mérite le mépris; ou il manque de noblesse, ou il manque d'intelligence. Or, les diatribes furieuses de Lemercier légitimeraient envers lui le dédain le plus cruel, si on ne lui laissait pas la faible excuse d'avoir été au moins conséquent avec lui-même en soutenant une pitoyable doctrine.

Les idées que renferme le Cours de littérature viennent à l'appui de notre opinion. Lemercier est peut-être, parmi tous les écrivains français, le plus habile défenseur de la théorie hellénique. Ses devanciers lui paraissent l'avoir mal comprise, mal formulée; il regrette qu'ils n'aient point su lui donner plus de consistance. Il entreprend lui-même cette tâche et pose des lois générales. La manière dont il s'en acquitte prouve qu'il y a long-temps réfléchi : on n'invente pas sur l'heure tout le mécanisme d'un système. Il a donc réuni les élémens de ce cours bien avant de le professer. Les aperçus d'ailleurs n'attestent point seuls une lente préparation. Quoique la science déployée dans le livre n'ait rien d'étonnant, elle annonce que l'auteur avait lu toutes les poétiques

fameuses, depuis celles d'Aristote, de Longin et d'Horace, jusqu'aux traités de Vida, de Louis Racine et de l'abbé Dubos. Le désir d'enseigner ne lui est donc pas venu subitement. Il avait poussé fort loin l'étude des doctrines littéraires, quand il résolut de communiquer au public le fruit de ses méditations. Les vues qu'il exprima dans son cours l'avaient, selon toute apparence, occupé plusieurs années.

La seule phrase séditieuse que Lemercier ait écrite se trouve au commencement de ses réflexions sur Pinto. Il déclare sa pièce la première du genre. Mais, un peu plus bas, le motif qui l'a guidé se trahit tout-à-coup. Son œuvre passait pour une imitation de Beaumarchais; il fut blessé qu'on le rangeât dans le *servum pecus* et aima mieux se proclamer chef, que de paraître un suivant d'armes. Alors même cependant il limite sa hardiesse. Récusant le titre de drame que l'on pourrait appliquer à son ouvrage, il lui donne le nom de comédie historique. Plus tard, il exposa ce qu'il entendait par ces mots, et le sens qu'il leur prête est des moins révolutionnaires. La forme habituelle de la comédie lui semblait admettre l'emploi de personnages historiques; il a tâché de provoquer le rire à l'aide de nobles acteurs, comme Plaute, dans son

Amphytrion, à l'aide des dieux. Il n'a donc point tenté là d'innovation littéraire; il a simplement fait un usage spécial d'un moyen depuis long-temps consacré. Ici encore ces détails explicites ne permettent de révoquer en doute ni sa bonne foi, ni la justesse de son coup-d'œil.

Sa théorie générale, au surplus, confirme entièrement ce que nous venons de dire. Elle montre dans quel sens il a été novateur et laisse saisir d'un regard l'unité de sa vie poétique. C'est un élève des anciens, mais plus habile et mieux renseigné que les critiques ordinaires. Lemercier n'a pas vu la Grèce sous un faux jour, dans une perspective illusoire. La plupart du temps, en effet, nos aristarques guindés semblent n'avoir point connu la littérature qu'ils proposaient pour modèle. Lui l'a étudiée avec soin et a voulu rectifier sur son compte l'opinion publique. Il nous l'apprend lui-même : « Je sus discerner dans Aristophanes un » bel ordre de règles très-différentes de celles qu'ob- » servent les modernes; et j'y trouvai la cause du » plaisir que procuraient ses pièces au peuple le » plus spirituel de la terre. Cette découverte m'a » convaincu que les conditions de notre comédie » tenaient plus à notre goût qu'à celui des Grecs, » et qu'on avait tort de leur attribuer à toutes éga-

» lement une origine de haute antiquité. L'esprit » peut donc intéresser et plaire à la scène, en s'y » montrant sous des formes étrangères à celles que » nous adoptons exclusivement ; et les dogmatistes » qui répètent le contraire ne répètent donc que ce » qu'ils ont lu dans leurs livres, ou ce que perpé» tuent les traditions de l'ignorance et des préjugés » reçus. »

Voilà, il me semble, un passage péremptoire. La suite, que nous omettons, est aussi concluante. L'auteur montre que les anciens ont été beaucoup plus hardis que nous : seulement toutes ses preuves sont tirées des poèmes. Si au lieu de lire exclusivement la *Poétique* d'Aristote, comme ses prédécesseurs, il avait en outre jeté les yeux sur la *Rhétorique*, il aurait vu que les Grecs n'ont pas été moins libres dans la théorie que dans la pratique. Malheureusement on s'est toujours occupé du premier livre sans parler du second, et quoiqu'il laisse bien plus de latitude aux écrivains que le pur système français, comme une portion de l'ouvrage est anéantie, on ignore quelle liberté d'exécution le philosophe eût permise [1]. La rhétorique n'a pas le

[1] Plusieurs passages de la Rhétorique prouvent qu'il s'était occupé des détails ; voyez le chapitre II du livre III.

même inconvénient. Elle nous est parvenue tout entière; le Stagyrite y analyse jusqu'aux moindres fioritures de la diction : elle nous révèle conséquemment les idées que les Grecs se formaient du style, de ses beautés et de ses taches. Ces pages en main, l'on voit qu'ils ne s'effrayaient d'aucune témérité. Non-seulement ils allaient aussi loin que les modernes, mais ils se passaient dans le genre sérieux des choses que nous proscrivons. Ainsi, pour en offrir un exemple, Aristote conseille vivement aux orateurs de faire usage du calembourg. Ces équivoques lui paraissent pleines de *grâce*. Il félicite Isocrate d'avoir joué sur le mot ἀρχὴ, qui veut dire à la fois commandement et commencement, et d'avoir ainsi exprimé avec un seul terme que le *commandement* de la mer, dont s'étaient emparés les Lacédémoniens, avait été le *commencement* de tous leurs malheurs. Ce spécimen doit faire juger du reste. De quelle surprise eussent été saisis tous nos vieux critiques, pénétrés d'horreur pour les métaphores, si on leur avait mis sous les yeux les passages d'Aristote où il les déclare le plus bel ornement du discours, soit dans les vers, soit dans le langage habituel? [1] où il loue un certain Leptinès

[1] Livre III, chapitres II, IV et XI.

d'avoir dit, à propos de Lacédémone en danger, « qu'il ne fallait pas permettre qu'on fît ce tort à la » Grèce, de lui arracher un œil »; Périclès, à propos d'Égine, « qu'elle était la chassie du Pirée », parce qu'elle en gâtait la vue; Isocrate : « Mon discours va » s'ouvrir un chemin à travers les grandes actions » de Charès »; Homère, d'une flèche qu'on tire : *la flèche s'envola;* des javelots : *qu'ils respirent le sang et le carnage;* et d'un pique : *altérée de sang, elle fondit sur sa victime et lui perça les entrailles?* Que fussent-ils devenus en apprenant son goût excessif pour les images? Ne vante-t-il point une phrase de Platon, dans laquelle le philosophe assimile les hommes qui dépouillent les cadavres par vengeance, *aux chiens qui mordent la pierre sans s'attaquer à ceux qui l'ont jetée?* N'approuve-t-il pas que Démosthènes, voyant les Athéniens repousser toujours les bons avis, les ait comparés aux personnes qui, une fois sur mer, vomissent les meilleurs alimens? Ne trouve-t-il pas Démocrate admirable pour avoir dit que les orateurs trompent le peuple et ressemblent aux nourrices, lesquelles, sous prétexte de mieux disposer la soupe des enfans, la sucent si bien, qu'elles ne tirent plus ensuite de leur bouche que de la salive, dont elles les barbouillent? Or, il fait continuellement observer que

les harangues n'admettent pas autant de richesse d'expression ni autant d'audace que les poëmes. Si donc il loue de pareilles phrases dans sa *Rhétorique*, jusqu'où devait-il pousser l'indulgence dans sa *Poétique ?* Elle devait certainement aller fort loin. On peut en conclure, et les exemples cités par nous légitiment pleinement cette déduction, que les auteurs et les critiques français ont eu de l'art grec les idées les plus fausses. Ils l'ont peint comme un vieillard timide, n'osant faire un pas ni ouvrir la bouche sans y avoir pensé trois jours et trois nuits : c'était un beau jeune homme, au libre maintien, au regard assuré, qui marchait fièrement dans la vie, sans craindre de quitter parfois la route battue pour se hasarder au milieu d'abruptes régions.

Lemercier lui-même n'accorde pas autant de licence à la fantaisie que le vieil interprète de l'art antique. Sa doctrine occupe une ligne moyenne; il a perpétuellement les yeux tournés vers les côtes fertiles de l'Hellade : « Les chefs-d'œuvre de la » Grèce, en éloquence et en poésie, ne sont-ils pas » reconnus de toutes les nations comme les types » invariables de la perfection de l'art? Qu'importent » donc aux préceptes, dit-il, les suffrages capricieux » que l'ignorance accorde à de mauvais genres, en

» tel temps ou en tel lieu ? Revenons aux vrais mo-» dèles, et de leur examen découleront les lois du » goût. » Mais, d'une autre part, il loue sans relâche la prudence et la régularité de nos classiques. Loin de franchir les bornes entre lesquelles s'exerçait l'imagination païenne, il ne voit même point toute l'étendue de sa carrière, et veut enfermer la poésie dans les limites de sa propre conception.

L'examen de ses ouvrages donne des résultats semblables. Il a fallu, certes, une grande complaisance pour y trouver matière à lui décerner la couronne glorieuse des novateurs. *Agamemnon* est une tragédie classique, et rappelle d'ailleurs beaucoup plus le théâtre français que le théâtre grec. La pittoresque imagination d'Eschyle et la vigueur de sa forme ont disparu dans l'œuvre secondaire. Pour s'en convaincre, il suffirait d'opposer l'une à l'autre la première scène de chaque drame. Au commencement de la pièce moderne, Égisthe et son confident se dévoilent leurs propres aventures qu'ils ont eu soin d'oublier. Au commencement de la pièce antique, on voit un esclave qui fait sentinelle sur la plate-forme du palais des Atrides : depuis dix ans il y veille, *comme un chien*, *devant l'assemblée des astres nocturnes*. Son lit, humide de rosée, n'est jamais visité par les songes; il n'ose fermer un

instant les yeux : c'est qu'il épie la flamme qu'on doit allumer d'île en île et de montagne en montagne pour annoncer aux Argiens la prise de Troie. Tout à coup le feu de la bonne nouvelle resplendit dans l'ombre ; l'esclave, joyeux, se hâte de descendre et d'instruire Clytemnestre que la lueur victorieuse brille du côté de l'orient, ainsi qu'une douce aurore.

Pinto n'est pas une pièce plus subversive qu'*Agammenon*. Quand elle fut jouée pour la première fois, tout le monde, nous l'avons dit, accusa l'auteur de l'avoir moulée sur celles de Beaumarchais. L'opinion publique ne se trompait pas. Le principal acteur n'est réellement qu'un Figaro politique ; il intrigue pour son maître comme le barbier pour le sien ; le comte Almaviva et le duc de Bragance, seigneurs peu inventifs, les laissent agir ; Vasconcellos, trompé en dépit de toutes ses précautions, ne ressemble pas mal à Bartholo ; le duc de Bragance courtise la fiancée de Pinto, ainsi que le comte celle de Figaro dans le *Mariage*. Un heureux dénouement termine la pièce de Lemercier comme les deux pièces de Beaumarchais : les trois ouvrages présentent des péripéties fort compliquées, et le héros a sans cesse besoin d'imaginer de nouveaux expédiens. Le rapport des styles est manifeste. Le

dernier venu imite la diction légère, spirituelle, concise, épigrammatique de son devancier. Dans l'un et dans l'autre, c'est une sorte de pyrotechnie; elle glisse comme la fusée, tournoie comme les soleils, dévie comme les feux courbes, rayonne comme les flammes de Bengale, ou éclate sur la tête des personnages à des hauteurs prodigieuses.

De quelle pièce s'appuierait-on pour classer Népomucène parmi les novateurs? On ne m'alléguera point, j'espère, la comédie de *Plaute* : c'est un ingénieux pastiche où se trouvent condensés les élémens du théâtre latin, un valet fripon, un jeune amoureux, un oncle avare, une belle esclave, un père absent, une veuve jalouse. On ne se prévaudra point non plus de *Christophe Colomb* : il était impossible que l'auteur n'y violât pas l'unité de lieu, et il l'a fait à regret. Citera-t-on *Camille*, *Ophise*, *Iule et Orovèse?* C'est du pur classique, irréprochablement fastidieux. Se rejettera-t-on sur les œuvres tirées de l'histoire moderne, *Baudouin*, *Charlemagne*, *Frédégonde?* Aucun trait n'y rappelle les mœurs de nos aïeux. Il n'y a ni entente, ni amour, ni connaissance de l'époque féodale. L'auteur ne reproduit même pas si bien le moyen-âge que Voltaire dans *Zaïre* et dans *Tancrède*.

Passons maintenant aux poëmes. Le premier qui

s'offre à nous est celui des *Quatre métamorphoses*, priapée antique, dont le sujet et les accessoires choquent également la pudeur et les souvenirs de la muse chrétienne. Toute la mascarade de l'Olympe y défile devant nous; Lemercier a écrit cet ouvrage un dictionnaire de la fable sous les yeux. *Homère* nous reporte à la même date. L'Atlantiade est une œuvre folle sans le moindre doute; mais une œuvre habile, une œuvre créatrice, une œuvre originale, c'est ce que nul ne démontrera. La belle chose que d'avoir personnifié l'oxygène, le calorique, la gravitation, le phosphore, tous les principes découverts par la science moderne! Comme on s'intéresse vivement pour *Théose*, ordonnateur du monde, *Barythée*, déesse de la force centripète, *Proballène*, déesse de la force centrifuge, *Pyrophyse*, divinité de la chaleur, *Lampélie*, de la lumière, *Curgyre*, dieu du mouvement elliptique, et une foule d'autres charges sérieuses! Comment voir du génie dans de semblables pasquinades? Non-seulement elles n'ont aucun charme, aucune grâce, mais elles n'ont rien de neuf. On y retrouve, au premier coup-d'œil, la vieille allégorie classique; elle n'a pas même changé de costume. C'est bien elle avec sa tête de mort, sa robe fangeuse, ses diamans trompeurs, sa voix

creuse et fausse, qui vous glace jusqu'à la moelle des os. Népomucène, du reste, ne déguise point qu'il a voulu créer une mythologie pareille à celle des Grecs. Pour vous en convaincre, lisez son étrange préface, véritable monument de déraison.

L'œuvre la plus hardie, la plus originale de Lemercier est indubitablement sa *Panhypocrisiade*. Il l'a dédiée à l'*impérissable Dante*, et cette marque d'estime pour un homme long-temps négligé par la critique semble trahir des goûts peu communs. Le sujet du poème est aussi des moins vulgaires. Un drame qu'une troupe de démons représente dans le séjour des pleurs éternels, et qui embrasse toute l'histoire du seizième siècle, ne peut être mis au rang des banalités poétiques. On y voit reparaître les personnages abstraits de l'Atlantiade, escortés de plusieurs autres, tels que *Chrysophis*, dragon de l'or, et *Siphilite*, déesse des maladies secrètes. A leur bande élégante se joignent des fantômes emblématiques : le Temps, l'Espace, la Mort, l'Église, l'Anarchie, l'Ivresse et la Louange. Ces nombreux acteurs n'occupent point seuls le théâtre. Des animaux, des objets inanimés y paradent aussi. Un requin plaisante très-subtilement un esquinéis ; la Méditerranée babille avec un phoque, puis entreprend la Métempsycose et l'étourdit de

questions. Cela vaut assurément les dialogues de la Nuit et du Lendemain, de la Honte et de la Peur, qui embellissent d'autres chants. Il suffit, je pense, de ces indications, pour prouver que la Panhypocrisiade a eu l'insigne honneur de mettre au monde Ahasvérus. Cette dernière production nous offre aussi un drame exécuté loin du globe, devant des spectateurs immortels. Le Trépas, sous la figure d'une vieille coureuse, y joue un rôle, comme l'Humanité sous celle du Juif errant. L'oiseau Vinantya, le poisson Macar, la baleine et autres menus histrions y débitent des discours fort poétiques. L'Océan a surtout une ingénuité charmante ; il cause avec un roi primitif d'une manière qui rappelle vraiment l'âge d'or. Il monte les degrés de son palais, il frappe à la porte, il demande un peu de vin pour se désaltérer, le pauvre homme ! On tire les verroux, mais on ne lève point le loquet, de sorte qu'il crie piteusement : Et le loquet ! et le loquet ! L'ouvrage diabolique de Lemercier renferme encore des scènes de lupanar et de grotesques tableaux qui pourraient servir à l'ériger en précurseur. Nous ne déguisons nullement ses titres, comme on le voit ; nous laissons à la Panhypocrisiade toute l'importance révolutionnaire dont elle est susceptible.

Mais avant de confirmer ses droits, il faut examiner sa date. Elle parut en 1819, pendant que Lamartine écrivait ses premières Méditations. Des changemens essentiels étaient sur le point de s'effectuer dans notre littérature : encore un peu de temps, et la dernière, la plus violente explosion du romantisme allait culbuter l'arsenal classique. Les hardiesses, à cette époque, n'auraient donc pas lieu d'étonner ; on ne pourrait y voir des témérités bien précoces. Quoi qu'il en soit néanmoins, ces hardiesses n'existent pas chez notre auteur. Depuis long-temps les leçons publiques de Ginguéné sur le Dante et les vieux poètes italiens, l'Histoire des littératures méridionales, par M. de Sismondi, avaient vulgarisé en France le nom de l'austère songeur ; il n'y avait donc pas grand mérite et grand courage à témoigner de l'admiration pour lui. Nous avons précédemment fait connaître les vues rétrogrades qui excitèrent Népomucène à créer ses figures emblématiques ; des discours de Nomogène [1] et de Pyrotonne [2] aux discours d'un arbre et d'un phoque l'intervalle est petit ; après avoir personnifié les puissances de la nature, l'au-

[1] Déesse génitrice des lois.

[2] Déesse des détonations.

teur devait en personnifier les objets. Les scènes lubriques nous rappellent les *Quatre métamorphoses* et le goût qu'elles attestent pour la licence païenne. L'idée de l'ouvrage n'est autre que celle de la Divine Comédie; le poète y bafoue d'illustres coupables dans un drame infernal, comme Allighieri dans son enfer. Le burlesque est venu se placer là de lui-même; si l'on veut se moquer des gens, il faut bien les tourner en ridicule. L'apparente nouveauté de ces moyens est donc une pure illusion; elle se dissipe, quand on examine les choses de près; il ne reste à Népomucène d'autre originalité que d'avoir couru assez follement sur les traces du Dante.

Nous n'avons presque rien dit encore du style de Lemercier : selon l'habitude, il peint exactement l'esprit de l'homme. C'est à cet égard qu'il semble avoir eu le plus d'indépendance. Il avait ri dédaigneusement au nez des grammairiens critiques, dans la préface d'*Homère*, et soutenu que le génie fait sa langue. La manière variée des auteurs grecs et latins, la différence de nos classiques avec leurs modèles légitimaient à ses yeux ce système. Sa diction révèle comment il l'entendait. Il ne soupçonne point que l'originalité du style a pour base première l'originalité des vues, des sentimens, des

observations, que la forme ne subsiste point par elle-même. Il se contente d'arranger dans un ordre insolite de vieux élémens; il remanie la phraséologie classique, au lieu de l'anéantir et d'en créer une autre. Il est souvent bizarre ou barbare, sans être jamais neuf. Ces vers, qui se présentent à moi, donneront une idée de ses recrépissemens : le doge de Venise parle ainsi à Baudouin qu'on va nommer empereur :

> Si porté *dans* le trône où régna Constantin,
> Vous *commencez le sort* du royaume latin,
> Vos aimables vertus, garans de sa durée,
> Y *fonderaient bientôt l'humanité sacrée.*

Veut-on maintenant que nous considérions en elle-même l'intelligence de Lemercier? que nous jugions la cause après l'effet, l'homme après les œuvres? Nous lui accorderons un talent manifeste; il avait reçu de la nature des dons qu'elle ne prodigue pas : une volonté inébranlable, une âme active, une imagination abondante plutôt que féconde. Il n'a rien publié de nul; dans tous ses écrits, on trouve çà et là de beaux morceaux, de belles expressions, de belles idées. Mais ces fleurs éparses sont comme les fleurs des ruines : elles s'élèvent au milieu de la désolation, à côté d'infor-

mes débris. On ne peut prévoir la place qu'elles occupent, et leur apparition cause toujours de l'étonnement. L'une se cramponne aux fentes d'une tour délabrée, l'autre pavoise une fenêtre sans clôture, une autre grandit sur les marches d'un oratoire inaccessible, une dernière sur le tombeau rompu de la châtelaine. Lemercier, en effet, n'a pas produit une seule œuvre complète; toutes les siennes ont des vices nombreux; aucune ne possède l'entraînante beauté dont le génie ou même les grands talens revêtent leurs créations.

Né après Buffon et Rousseau, contemporain de Chénier, de Millevoie, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Nodier, de Senancour, voire de Lamartine et de Hugo, il n'a pas compris le mouvement qui s'opérait sous ses yeux; il ne l'a ni accepté, ni aidé. Partisan secret de la vieille mode poétique, mais tourmenté d'un vague besoin de régénération et d'indépendance qu'on aspirait avec l'air même du siècle, il ne sut que tourner et bondir dans sa cage. Moins inerte que les littérateurs de l'empire, cette sourde inquiétude le distingua d'eux; moins fort et moins sagace que les novateurs, il les regarda d'un œil morne s'embarquer pour l'avenir et n'éprouva pas le besoin de les suivre. C'était un homme médiocre. Doué d'un moin-

dre talent que Casimir Delavigne, il joua dans son époque le même rôle que celui-ci dans la nôtre ; il céda de mauvaise grâce à l'exigence des temps, et n'eut point la force de prendre un parti décisif. Comme tous les auteurs médiocres, il fait sans cesse naître l'idée de quelque chose de grand, qu'il ne donne jamais. Ses œuvres sont un leurré : elles bercent l'âme d'une promesse éternellement vaine.

Pour terminer notre examen des livres critiques publiés en 1810, il nous reste à parler de deux ouvrages subalternes, la *Poétique des arts*, de Sobry, et le *Traité sur l'éloquence de la chaire*, du cardinal Maury.

Le premier, comme son titre l'annonce, est un essai de théorie des beaux arts, mais un essai peu judicieux. L'auteur pouvait, à l'exemple de Raphaël Mengs, débuter par des considérations abstraites sur la nature du beau, sur ses divers genres, sur son action et ses causes finales, puis appliquer à la peinture ces principes universels, pour étudier ensuite les lois particulières du dessin et du coloris. Au lieu de prendre cette route, que fait-il ? vous ne le devineriez certainement pas. Il essaie de métamorphoser les codes littéraires en traités d'art, il veut que la poésie explique la pein-

ture, que ses règles conviennent aux tableaux et que les paroles fassent juger des lignes! Il se sert de Corneille pour interpréter Michel-Ange, de Racine pour Raphaël, de Boileau pour Léonard de Vinci, de Molière pour Lesueur, de Lafontaine pour Corrège, de Bossuet pour le Poussin! Il découvre entre leurs productions une parfaite similitude! Les sculpteurs, les architectes célèbres ont aussi leur tour. Quelques rapprochemens sont ingénieux; mais un petit nombre d'habiles détails ne sauvent point un édifice mal conçu et destiné à périr.

Le *Traité sur l'éloquence de la chaire* est un livre tellement spécial, que nous ne pouvons en tirer aucune maxime relative aux grandes questions littéraires : il n'a donc ni servi ni fait tort à la cause du progrès. Nous aurions été libres d'ailleurs de ne point le mentionner. La première édition de l'ouvrage parut en 1777; il portait d'abord simplement le nom de *Discours*. On le réimprima en 1804, sous le titre de *Principes d'éloquence;* ce fut seulement en 1810 que l'auteur lui donna celui de *Traité*. Dans cette dernière édition, les chapitres qui concernent les matières générales ont reçu de grands développemens; des notices sur divers orateurs, comme le père Guénard, le père Neuville,

Hugh Blair et saint Vincent de Paule ont été jointes aux chapitres particuliers; la composition a une étendue presque double. Voilà pourquoi nous en avons dit un mot. Cicéron y est du reste plus fréquemment cité que les pères de l'Églis

---

CHAPITRE X.

Histoire littéraire d'Italie, par Ginguené. — Histoire des littératures du Midi, par Sismondi. — Gaule poétique, par Marchangy. — Coup-d'œil sur la littérature de l'Empire.

L'histoire littéraire d'Italie, par Ginguéné, a cela de merveilleux, qu'une aussi longue composition, dont l'auteur s'occupa vingt ans, ne renferme pas une seule idée [1]. Jamais on ne poussa plus loin l'art d'éviter les problèmes qui dorment au fond

[1] Cet ouvrage fut commencé vers la fin de 1802, pour l'Athénée de Paris. La première portion, qui s'arrête au seizième siècle, y fut lue en 1803. En 1805, Ginguéné continua ses leçons; mais la difficulté de composer un chapitre par semaine les lui fit suspendre sans retour. Les trois premiers volumes parurent en 1811, le quatrième et le cinquième en 1812, le sixième en 1813, les septième, huitième et neuvième en 1819, après la mort de Ginguéné, avec des complémens de Salfi.

de toute chose, dans les lettres comme ailleurs, et que l'on réveille l'un après l'autre, pour peu que l'on marche avec l'allure ferme et décidée d'un homme courageux. Telle n'est point celle de notre auteur. Il glisse, il rampe, il serpente, il fait de longs détours, plutôt que de s'exposer à voir une question embarrassante surgir devant lui. On ne connaît donc jamais son opinion et il est présumable qu'il n'en avait pas. Lorsqu'il a été forcé d'émettre un avis, comme dans ses articles sur le *Génie du christianisme*, il s'est déclaré le protecteur de l'usage, ce qui est encore une manière d'éluder le travail de la pensée; on reçoit alors ses principes et ses jugemens tout faits. L'*histoire littéraire d'Italie* cependant n'en renferme même point de cette espèce. L'auteur me paraît être le type d'après lequel s'est formé M. Villemain, ce diplomate de la critique, ce héros de l'ambiguité, que Niebuhr appelait un *fabricant de phrases vides* [1].

L'*Histoire littéraire* ne manque pourtant point de mérite. Elle annonce une longue et scrupuleuse étude. Il a fallu certes une grande patience pour écrire un livre semblable. Ginguéné a lu, non-seulement tous les ouvrages italiens un peu cé-

[1] Lehrenphrasen-macher.

lèbres, mais une foule d'autres sur lesquels pèse un oubli sépulcral. Il est remonté jusqu'aux sources premières; il s'est aventuré dans les pays lointains où elles jaillissent et a fidèlement suivi le cours de cette abondante poésie, comme l'eût fait un critique de l'endroit. On y trouve donc un grand nombre de renseignemens : épopées, drames, contes, romans, satires, écrits didactiques, vers amoureux, traités d'art, il analyse et met à leur place tous les produits littéraires. Le rapport des œuvres d'imagination avec les circonstances de l'histoire est en outre soigneusement indiqué. Les rêves les plus extraordinaires de l'homme ont un point de départ réel. Ginguéné le cherche toujours. « Les révolutions des lumières, dans le système » social moderne, tiennent de trop près, dit-il, » aux évènemens politiques pour qu'il soit possible » de les séparer. »

Mais s'il juge assez bien les écrits et retrace bien les faits, il ne donne pas la même attention à leurs causes morales. Le critique voltairien ne soupçonne pas que les inventions du poète et les incidens de l'histoire ont leur raison d'être ailleurs qu'en eux-mêmes. Il poursuit très-loin leurs origines matérielles; quand un poème s'offre à lui, par exemple, il s'enquiert de sa généalogie, avec

une louable ardeur; il énumère les livres analogues qui l'ont précédé; il interroge ses souvenirs et leur demande combien de vicissitudes a subies la fable. Il calcule aussi, comme nous le disions tout à l'heure, l'action des évènemens contemporains. Mais l'action bien plus profonde des idées, de la race, du climat, de l'organisme social, il ne s'en occupe point. Il néglige les vraies causes pour étudier des mobiles inférieurs qui sont eux-mêmes des résultats. Dans plusieurs passages, son aveuglement est si extraordinaire qu'il produit un effet comique. Telles sont ses remarques sur l'épopée moderne. Il observe qu'elle emploie d'autres élémens que l'épopée grecque et latine; mais les plus extérieurs d'entre ces élémens, les personnages divins du christianisme, les prouesses chevaleresques frappent seuls ses regards; il ne dit rien du système esthétique, rien de sa corrélation avec le système social; il ne compare ni la nature des deux genres, ni celle des deux civilisations. Étrange folie de l'empirisme! Il croit tout expliquer à l'aide de petits ressorts et n'explique pas la moindre chose, attendu que ces ressorts ont eux-mêmes besoin d'explication.

Les peines affreuses que se donne Ginguéné pour ne prendre aucun parti et demeurer sur la réserve

n'ont cependant pas toujours une issue favorable. Il ne peut éviter, en de certains endroits, le malheur de faire une demi-déclaration, Mais voyez l'immuable constance du naturel! S'il lui échappe, à de longs intervalles, quelque phrase progressive où il reconnaît aux modernes certains avantages, soyez sûrs qu'ils avaient été depuis long-temps signalés. Tels sont ceux de l'amour chrétien en face du grossier amour qu'entretenait le paganisme. Juste punition de la frivolité! Elle dédaigne la recherche des principes, elle trouve inutiles les considérations philosophiques, elle s'applaudit de la sagesse qui lui épargne *ces vaines inquiétudes*. En la voyant si fière d'elle-même, on serait tenté de la prendre au mot, de regarder son indolence comme une preuve de force. Mais qu'elle dise une parole, qu'elle trace une ligne et toute sa fausse grandeur l'abandonne. Cet esprit orgueilleux, qui se complaisait en lui-même et semblait doué d'une rare indépendance, ne trouve plus que des lieux communs sans effigie ou des idées nouvelles mises récemment en circulation par d'autres hommes.

Ginguéné servit pourtant à son insu la cause de la réforme et de l'émancipation littéraires. Quoique placée sous l'influence immédiate des Latins, dont elle occupait le sol et parlait presque le lan-

gage, la nation italienne s'est montrée moins rampante que nous dans sa poésie. Elle a moins calqué ses œuvres sur celles qui nous viennent de ses aïeux. Elle les a sans doute pris pour types; mais son imitation n'embrasse que les détails. Le caractère des deux littératures, les idées qu'elles mettent en œuvre, les ressorts qu'elles font agir n'ont aucune similitude : Allighieri, Boccace, Pétrarque, Boiardo, le Tasse, Pulci et une foule d'autres tiennent par l'inspiration au monde féodal. Les dogmes catholiques, les sentimens, le badinage, les intrigues modernes composent le fond de leurs récits, et bien des accessoires dérivent de la même source. Le développement précoce de l'imagination italienne explique ce fait. Elle atteignit dès le quatorzième siècle une haute splendeur; l'instruction que les poètes puisaient dans les livres des anciens aida leur pensée à mûrir avant que les autres peuples fussent sortis du berceau des rêves naïfs. Mais on était alors en plein moyen-âge : partout s'élevaient des moustiers, partout chevauchaient des hommes d'armes, partout résonnait le doux murmure des violes d'amour ; les auteurs peignirent leur époque. Les lettres italiennes en reçurent une impulsion heureuse dont les effets se prolongèrent pendant toute leur durée. Il y avait donc bénéfice

pour nous à mieux connaître cette poésie d'apparence pseudo-latine, mais au fond plus originale que la nôtre. Elle pouvait nous ramener sans brusquerie vers les temps héroïques de la société moderne. Elle y contribua dans une certaine proportion : la *Panhypocrisiade* témoigne de la rapide influence qu'exerça le cours public de Ginguéné.

L'*Histoire des littératures du midi de l'Europe* vint la fortifier et l'agrandir. Non-seulement le cadre de l'ouvrage est plus étendu, puisqu'il embrasse les productions des troubadours, des trouvères, des Italiens, des Espagnols et des Portugais; non-seulement il permettait de mieux saisir et de mieux dévoiler les origines de la poésie romantique, alors couvertes d'une ombre épaisse, mais l'auteur n'élude pas les problèmes qui viennent à sa rencontre et dégage sans crainte la théorie du sein des faits. Il oppose toujours aux lettres classiques les lettres qui peignent le monde chrétien, plaçant les dernières bien au-dessus des autres. Cette conclusion souleva de grands orages : les feuilles publiques tonnèrent pendant long-temps pour la défense des vieux principes. Mais leurs foudres tombèrent sur le monument sans l'endommager; elles s'éteignirent à mesure qu'elles le frappaient,

et il est encore debout pour attester leur impuissance.

Dès l'avertissement, le bon esprit de l'auteur se fait jour ; il annonce d'excellentes intentions. Il a, autant que possible, étudié avec indépendance les littératures étrangères et mis à l'écart les préjugés nationaux qui l'eussent empêché d'en sentir le charme ; il a négligé les lois conventionnelles des différentes poésies, pour s'occuper seulement des lois générales que la nature, le sentiment et le goût leur rendent communes ; il a cherché sans cesse à déterminer l'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples sur leur littérature et de leur littérature sur leur caractère.

Son exorde ne contient pas des idées moins justes. Le malheur de la France est de ne pas avoir bien employé ses forces. Elle dépensa une grande énergie à se contraindre, à sortir de la route où l'appelaient ses inclinations. Elle se fit un devoir d'imiter une littérature qu'elle croyait ne pouvoir ni dépasser, ni même atteindre en se laissant guider par son propre génie. Elle sacrifia tous ses moyens naturels avec une sorte d'héroïsme, et voulut changer l'organisation que lui avait donnée le créateur. Où ne serait-elle point parvenue, en dirigeant mieux ses efforts ?

Mais laissons dormir dans son tombeau l'irrévocable passé. La France s'est méconnue durant les trois siècles qui auraient pu former la plus belle époque de son histoire, et qui en forment la plus stérile; comme le temps ne peut revenir sur ses pas, au lieu de nous abandonner aux plaintes et aux regrets, tâchons qu'elle ne perde point un quatrième siècle. Défions-nous de cette masse d'ouvrages rétrogrades produits par nos aïeux et qui sont toujours là pour nous influencer. Une vapeur mortelle s'exhale de ces tombes; cherchons ailleurs un air pur et de vivans tableaux.

C'est demeurer dans un état funeste de demi-connaissance, ajoute M. Sismondi, que de se borner à l'étude de notre seule littérature. Elle est l'œuvre de préjugés qu'il importe de ne pas confondre avec l'essence de l'art et de l'esprit humain. Les nations étrangères ont enfanté des grands hommes; d'autres fleurs se sont ouvertes sous d'autres cieux; le génie a obtenu chez nos rivaux tous les effets qu'il peut produire. Écoutons ces nobles poètes : « Jugeons-les, non point d'après nos règles, mais d'après celles qu'ils ont suivies »; formons-nous un idéal moins restreint, et ne nous imaginons pas que nous occupons seuls la grande route du salut.

Notre abandon de la littérature moderne pour la littérature gréco-latine est d'autant plus singulier, que l'invention des genres romantiques nous appartient. Les troubadours ont fondé l'ode chevaleresque, bien différente de l'ode païenne. Le culte de l'honneur et celui des femmes en sont la base. L'honneur ne peut être identifié ni avec le sentiment du devoir, ni avec le désir de se rendre illustre, ni avec le courage qui fait braver la mort. Il a pour principe l'exaltation du respect que l'individu se porte à lui-même et qui exige l'observation rigoureuse non-seulement des lois de la justice, mais encore des lois de la délicatesse. Il y a cette différence entre lui et la vertu, qu'il permet certaines actions proscrites par elle. Ainsi, pour offrir un exemple, il laisse à l'amour bien plus de liberté; l'adultère ne lui répugne même pas, si la trahison ne l'aggrave. Tantôt donc il reste en-deçà de la morale, tantôt il la dépasse, car le bien ne lui suffit pas toujours : il aspire au mieux et cherche l'héroïsme. Un sentiment de ce genre devait enfanter des poésies pleines de verve guerrière et de noble fierté : c'est ce qui eut lieu d'abord chez les Provençaux, plus tard chez les Espagnols.

L'amour chevaleresque peignait les femmes ainsi que des espèces de divinités; il ne parlait d'elles

qu'avec une religieuse émotion. C'était un honneur de les servir, de les défendre; elles cheminaient dans les routes obscures d'ici-bas, comme dans la nuit des forêts primitives les séraphins qui visitaient jadis les hommes. Les troubadours eurent la gloire de chanter avant les autres poètes cette adoration mystique. Pétrarque ne fut que leur élève; il leur emprunta leur mandoline pour célébrer l'idéal objet de son attachement.

Les troubadours sont encore les inventeurs de la prosodie française, ou plutôt moderne, car les formes consacrées par eux ont été adoptées par toute l'Europe. Ils substituèrent l'accent à la quantité dans la mesure des vers, firent un usage perpétuel de la rime, construisirent le plan des différentes sortes de strophes. Les poètes du Nord et du Midi n'ont eu qu'à répéter les airs métriques modulés pour la première fois sur la guitare provençale.

Les trouvères réclament aussi à bon droit leur part d'initiative. On leur conteste à peine la création de l'épopée chevaleresque. Arthur, Charlemagne, Roland, Alexandre obtinrent en-deçà de la Loire leur immortalité fabuleuse. L'Italie les adopta par la suite avec un sourire moqueur. C'est au nord de la Loire qu'ont pris naissance les fabliaux, les nouvelles, les poèmes allégoriques et le théâtre des peuples

chrétiens. Le Dante eut pour précurseur Guillaume de Lorris; Boccace, une foule de poètes errans. Le plus ancien mystère de la Passion est un ouvrage français. Dès le quatorzième siècle, une troupe de pèlerins s'établit dans la capitale pour y donner des représentations fixes. Les clercs de la basoche, qui formaient un corps, voulurent aussi amuser le peuple; ils jouèrent des moralités, des pièces édifiantes. L'Espagne cultiva plus tard ce nouveau sol; Lopez de Vega et Calderon en tirèrent leurs fameux *autos sacramentales*. C'est également parmi les clercs de la basoche et les Enfans sans souci que l'on doit chercher l'origine de la comédie moderne. La farce de l'*Avocat Pathelin* dérida les spectateurs en 1480. Le drame romantique, avec ses différens genres, se développa donc chez nous plus d'un siècle avant qu'il tentât de charmer l'Espagne, l'Italie et l'Angleterre.

Il y avait lieu de croire que la France, après avoir montré ainsi le chemin aux peuples modernes, ne les abandonnerait pas à moitié route. Elle l'a fait cependant; elle n'a pas craint de déchirer sa bannière et de jeter au vent la cendre des grands hommes qui l'avaient illustrée. Elle conçut tant de goût pour le raisonnement, l'esprit et l'observation, elle mit les facultés les plus sèches tellement au-dessus

des autres, que l'on dut la regarder comme une nation anti-poétique. Au lieu de marcher derrière elle et sous sa conduite, ses voisines la dépassèrent alors. La clarté, la précision, l'élégance étaient loin de leur suffire.

Dans le deuxième volume, M. Sismondi esquisse les traits généraux par lesquels se distinguent les littératures qui n'ont pas étouffé leurs penchans *romantiques*. Ce nom lui paraît emprunté de celui de la langue romane; elle était issue du mélange des idiomes latin et germanique; les mœurs modernes sont sorties du mélange des habitudes romaines et septentrionales; l'art des temps féodaux a la même origine. Les poètes anciens cherchaient de préférence la symétrie et la beauté; les poètes chrétiens veulent surtout remuer l'âme, ou intéresser à l'aide d'évènemens inattendus; ceux-là s'occupaient davantage de l'ensemble; nous attribuons plus de valeur aux effets de détail. Nous nous sommes aussi formé un autre idéal du héros que les nations païennes.

Je n'ai certes point la prétention de résumer en quelques lignes tous les aperçus que renferment les quatre volumes de Sismondi. Le lecteur voit déjà nettement se dessiner ses tendances. Je vais encore dire un mot de ses opinions sur le drame,

après quoi nous irons plus loin examiner un autre personnage de cette longue galerie où je montre aux curieux nos ancêtres littéraires.

Le drame romantique a aussi ses trois unités, mais elles sont bien différentes de celles d'Aristote. Il exige d'abord l'*unité* de moyens, c'est-à-dire que le dialogue et l'action y doivent être seuls employés, sans que l'on ait jamais recours à l'exposition épique ou narrative, comme sur le théâtre français. *Un seul* intérêt doit l'animer, sans complication d'amours subalternes, ni d'intrigues secondaires. Il réclame une parfaite *unité* de mœurs et proscrit la juxta-position d'élémens grecs et d'idées toutes modernes. Ces lois tiennent à l'essence du drame et de l'imagination ; elles possèdent une valeur réelle qui manque aux premières, et quand on les néglige pour celles-ci, on mérite les épithètes de barbare et de monstrueux, dont nous gratifions Shakspeare, Lopez de Vega, Calderon et Schiller, mais que les étrangers nous rendent avec usure.

Sismondi critique ensuite la manière française. Nous connaissons déjà les reproches qu'il lui adresse, car les points de vue sous lesquels on peut la considérer n'étant pas infinis, les novateurs ont dû fréquemment l'assaillir par le même endroit. Les invraisemblances, les absurdités qu'elle fait

naître appelaient d'abord les regards, et c'est aussi la direction que le plus grand nombre des coups ont prise. Notre auteur lance quelques nouveaux argumens ; il signale les avantages de la forme et de la liberté romantiques. Le drame est plus vrai, plus étendu, plus pathétique et plus profond que la tragédie.

Ce n'est pas seulement, du reste, par ses opinions explicites qu'il a contribué à la renaissance des lettres françaises. Le soin avec lequel il étudie et commente les productions du moyen-âge a exercé une influence tout aussi utile. On concevait malgré soi du respect pour les ouvrages méconnus dont il parlait aussi respectueusement qu'on l'avait fait jusqu'alors pour les écrits de Rome et d'Athènes ; il donnait envie de les lire. Les générations actuelles lui doivent conséquemment plus de gratitude qu'elles ne lui en ont témoigné ; ses énormes travaux d'histoire ont éclipsé les recherches littéraires de sa jeunesse ; le critique a disparu devant le narrateur qui exhumait du fond de la tombe la dépouille des siècles morts.

Nous ne le quitterons pas toutefois sans avoir redressé une erreur dont il n'a pas su se garantir. Les chants des troubadours ne lui semblent point se rattacher au christianisme, parce qu'ils ne

présentent jamais, selon lui, le caractère de la dévotion [1]. Il n'attribue à l'Évangile que ses fruits directs, que la piété spéciale née sous son influence. Mais il y a dans l'âme et dans la poésie des peuples modernes un grand nombre de sentimens qui ne touchent pas à la religion et sortent néanmoins du catholicisme. On trouverait plus d'une ode politique dont il a fourni toutes les pensées. Une doctrine puissante renouvelle entièrement le cœur et l'esprit de l'homme.

Il est des périodes où les nations doublent, pour ainsi dire, le pas. On voit alors les efforts, les entreprises se multiplier; une impatience générale précipite la société à la rencontre de l'avenir. Tels furent les derniers temps du règne de Bonaparte. Nous venons de montrer M. de Barante, madame de Staël, Benjamin Constant, Sismondi, Ginguéné même et quelques autres poursuivant la réaction contre la littérature et les principes en vogue au dix-huitième siècle, que Chateaubriand, Senancour, Nodier, de Maistre avaient commencée; bien

[1] Il était dans l'erreur : « Ce qui distingue essentielle-» ment le talent des troubadours, écrit Raynouard, ce sont » leurs exhortations à s'armer pour la délivrance des lieux » saints; leurs chants sont animés d'une sorte d'enthousiasme » religieux. »

des hommes remplissaient la même tâche dans la carrière politique. Nous avons atteint de la sorte l'année 1813. C'est l'époque où virent le jour les magnifiques traités *De l'esprit de conquête* et *De l'usurpation* ; toutes les infortunes qu'engendre inévitablement le despotisme illégal d'un chef militaire y sont dépeintes et expliquées avec un talent hors de ligne ; l'auteur met en regard les innombrables avantages d'une ancienne monarchie et la félicité des peuples que gouverne un prince héréditaire. Ainsi, pendant que le despote triomphait sur les champs de bataille, le regret des anciens jours, l'admiration des vieilles croyances et des mœurs féodales, l'enthousiasme naissant pour la littérature et les arts du moyen-âge sapaient à vue d'œil les bases de son pouvoir. Ils préparaient énergiquement le retour de la noblesse et des fils de Hugues Capet. Lorsque leur action eut bien pénétré dans les cœurs, bien fait voir sous un jour odieux la tyrannie guerrière qui bouleversait le monde, le conquérant alla expier son égoïsme au sein d'une île orageuse. Un dernier livre, inspiré comme les précédens par l'amour du passé, nous reste à mettre au creuset.

Ce livre est *La Gaule poétique* [1]. Marchangy voulut

[1] Le premier et le deuxième volumes parurent en 1813,

y faire pour l'histoire du moyen-âge ce que Chateaubriand avait fait pour la religion de la même époque. On avait déjà observé combien les mœurs de nos aïeux différaient des mœurs gréco-romaines; on en sentait vaguement le prestige. Bien des fois cette matière avait été effleurée; nous avons reproduit plusieurs traits qui s'y rapportent. Il était bon, il était urgent néanmoins de la prendre pour but spécial d'étude. Quelqu'un devait tôt ou tard célébrer le charme des souvenirs gothiques.

Marchangy possédait plusieurs qualités qui l'y rendaient propre; il avait de l'imagination, de l'enthousiasme et de la science. Il errait avec transport dans les salles désertes des vieux châteaux; il aimait les plaintes que le vent tire des armures, le babillage de l'hirondelle autour des ruines et le silence mystérieux de leurs corridors; sa joie était de parcourir les froides galeries des cloîtres, l'imposante obscurité des vieilles églises. Les recherches nécessaires pour connaître à fond des temps déjà si loin de nous avaient séduit plutôt qu'effrayé son intelligence; il avait lu assidûment les auteurs qui nous en ont conservé la mémoire. Son style n'est dépourvu ni d'élégance, ni de chaleur. Mais

le troisième et le quatrième en 1815; l'ouvrage fut complété en 1817.

des imperfections aussi grandes que ses mérites les obscurcirent : l'œuvre, incomplètement formée, avorta en naissant.

Le premier défaut qu'on y remarque est l'absence presque totale de pensée. Or, dans un livre pareil, livre essentiellement théorique, la pensée devait occuper une grande place. Il fallait saisir l'esprit de la civilisation moderne, l'expliquer et la défendre, soit en elle-même, soit du point de vue littéraire. Si l'auteur avait esquissé d'abord les traits fondamentaux, puis groupé alentour les traits de second ordre et enfin exposé les détails, son ouvrage, encore bien que sans style, aurait eu et gardé une valeur incontestable. Il aurait fait voir les ressorts de l'existence publique et privée chez nos aïeux. Mais il fut conçu d'une autre manière et à peine y trouve-t-on de loin en loin quelque observation générale. Ce manque de théorie donne au début un aspect ridicule. Marchangy se borne à remarquer succinctement que nos poètes ont eu mille fois tort de négliger nos souvenirs qui leur eussent fourni de puissans moyens et gagné le cœur de la nation, après quoi il entre en matière, raconte sous une forme abrégée l'histoire de France, la divise par époques et la raconte une seconde fois plus abondamment.

Le deuxième vice, conséquence du premier, est le désordre de l'ensemble. On ne saurait bien tracer le plan d'un ouvrage spéculatif, sans une certaine portion d'esprit philosophique. Pour mettre chaque chose à sa place, il faut avoir pénétré son sujet de part en part au moyen de l'analyse et savoir exactement ce qu'il renferme. C'est alors que ses élémens divers se caractérisent, se spécifient dans l'intelligence, que leurs relations naturelles se dévoilent et que l'on peut les classer avec justesse. Notre auteur ne possédait point ce talent.

Le troisième défaut est la vague mollesse de l'exécution. Les couleurs dont se sert Marchangy sont vives sans être précises. L'on dirait une de ces ébauches où l'on ne démêle que de loin et très-obscurément les intentions du peintre. Il n'offre jamais aux regards une scène complète et ne laisse dans l'esprit que de flottans souvenirs. La matière était belle néanmoins : l'organisation féodale présente plus que toute autre d'énergiques contours; il suffisait d'un peu d'habileté pour les reproduire nettement.

C'est par suite de la même indiscipline que Marchangy quitte sans cesse la voie théorique dont il ne devrait pas s'éloigner, pour entrer dans le domaine de la composition. Je ne lui reprocherai

pas d'avoir joint à un semblable manifeste son petit roman intitulé : *Le siége de Narbonne*. Il imitait en cela Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, qui avaient tous les deux montré les effets de leurs principes dans un poème rédigé sous leur influence. Mais ce que je blâme sans scrupule, ce sont les plans d'épopées ou de drames qu'il déroule devant le lecteur. Ils sont mauvais d'abord et ensuite parfaitement inutiles. Jamais un auteur un peu remarquable n'acceptera une besogne toute taillée. Pourquoi donc lui offrir des patrons qu'il dédaignera ?

Marchangy a cependant exercé une heureuse action sur les intelligences. C'était une main de plus qui touchait la harpe des ménestrels, évoquant dans l'ombre du passé les grandes figures de notre histoire. Il a d'ailleurs fait ressortir avant les autres critiques le charme et la nécessité de la couleur locale [1]. « C'est par là, dit-il, qu'un siècle prend la » nuance qui lui est propre ; c'est par là que les » tableaux sont frappans de ressemblance et qu'ils » portent la date des faits représentés. La grande

[1] Boileau avait recommandé l'exactitude à cet égard ; mais le précepte, mal observé pour les mœurs antiques, ne l'avait pas été du tout pour le moyen-âge.

» magie du narrateur étant de nous transporter au » milieu des temps, des lieux, des personnages » dont il parle, on ne peut faire naître cette illu- » sion qu'en rappelant avec soin les usages et » les mœurs. » Et il développe habilement cette maxime que depuis lors on n'a point perdue de vue. Des idées qui ne manquent ni de valeur, ni de justesse, rayonnent encore çà et là; mais les unes avaient reçu antérieurement les honneurs de l'impression, les autres ne concernent guère que des détails. Marchangy fait voir, par exemple, quel attrait poétique offraient ces armoiries qui symbolisent toute une famille et rappellent les évènemens principaux de sa destinée. Il peint aussi avec complaisance les chasses féodales. Rien n'était certes plus propre à séduire l'imagination.

Vers le même temps parurent en français deux ouvrages dont la publication chez nous à cette époque ne peut être regardée comme insignifiante. Le premier, l'*Histoire de la littérature espagnole* [1], par Bouterweck, dirigeait de nouveau les yeux sur une poésie toute moderne; le second, le *Cours de littérature dramatique* [2] de Guillaume Schlegel,

[1] Publiée en 1812.

[2] Paru en 1814.

avait le même résultat et de plus présentait formulées quelques lois du romantisme.

Nous voici arrivés à la fin de l'empire. Les critiques dont nous avons entretenu le lecteur n'étaient point les seuls qui remplissent alors les fonctions de juges littéraires. Daunou, Hoffmann, Dussault, Feletz, Auger, Morellet, Geoffroy citaient les écrivains à leur barre et leur adressaient de longues semonces ou de prétentieux éloges. Mais indépendamment du caractère frivole et transitoire de leurs écrits, destinés presque tous aux feuilles périodiques, l'absence d'idées nouvelles que l'on y remarque nous dispense d'en faire l'analyse, car nous retraçons ici la marche de la pensée française dans le domaine de l'art, et quiconque a reproduit stérilement de vieilles opinions ne doit pas nous arrêter. L'espèce de gloire que ces écrivains ambitionnaient donne le droit de les laisser dans l'oubli. Leur vœu le plus cher était de momifier la littérature, de l'ensevelir à jamais sous la tombe des poètes courtisans. Ce triste songe leur a porté malheur; ils ont eux-mêmes disparu sous le linceul de l'indifférence publique et nul ne les en tirera. C'est tout au plus si Fontanes mérite un sort moins lugubre; quoiqu'il se fût déclaré le champion des anciennes doctrines, il admira toujours

Chateaubriand ; il comprenait un homme de génie, sans comprendre le système auquel se rattachait sa manière d'exécuter.

C'était du reste bien en vain que ces critiques se fatiguaient pour interrompre la marche victorieuse des principes modernes. Non-seulement tous les penseurs distingués de l'époque travaillaient à les défendre, mais les plus belles œuvres littéraires plaidaient leur cause auprès de la foule. Atala, René, les Martyrs, les Natchez, l'Itinéraire de Paris à Jérusalem, Delphine, Corinne, Obermann, le Peintre de Salzbourg, Adolphe, Valérie, le Voyage et l'Expédition nocturne autour de ma chambre, le Lépreux de la cité d'Aoste, quelques passages de madame de Souza, le Dernier homme de Grainville, les poésies de Millevoie, celles de Chennedollé, ce précurseur de Lamartine, les Templiers de Raynouard, les Harmonies de la nature soutenaient, je crois, assez vigoureusement le parti du progrès. Leur popularité s'est accrue de jour en jour, tandis que l'ombre enveloppait les écrits rétrogrades. Arnault, Delille, Esménard, Joseph Chénier, Mollevaut, Parseval de Grandmaison, Andrieux, madame Cottin et madame de Genlis ne pouvaient certes contrebalancer leur influence.

Il tomba, cependant, l'audacieux Nemrod, qui,

depuis quinze ans, donnait la chasse aux nations et promenait sur l'Europe sa terrible fanfare, dont chaque note avait pour écho le soupir d'un mourant ou le cri désespéré d'un vaincu. Il tomba; les populations haletantes de l'occident respirèrent et le génie meurtrier qui planait sur elles tourna son vol du côté de l'Asie. Le bonheur de la France exigeait la chute du conquérant : la guerre était sa vie et sa profession; il aurait tué jusqu'à son dernier jour. Les villes ne lui paraissaient que des casernes, leur territoire que des champs de batailles, les hommes de tout âge et de tout rang, que des soldats. Il faisait élever la jeunesse au son du tambour afin de l'entretenir dans des rêves de gloire militaire. Il n'y avait donc à espérer sous sa loi ni repos ni liberté d'action. La pensée était également prisonnière : on connaît sa haine pour les idéologues. L'art et la poésie n'avaient pas plus d'indépendance : l'orgueil et l'activité de Bonaparte l'excitaient à se mêler de tout; il voulait avoir l'air de tout connaître et de tout améliorer. Les peintres devaient reproduire ses hauts faits, les musiciens lui fournir des mélodies belliqueuses, les poètes célébrer ses victoires et flatter son ambition. Il leur imposait même ses goûts littéraires et quels goûts, bon Dieu! Les ouvrages couronnés par son

ordre ou seulement approuvés par lui sont des modèles de plate emphase et de prolixe déclamation. Il aurait à la longue étouffé la voix humaine sous le tintamarre de ses canonnades. Il a détruit plus de monumens gothiques à lui seul que tous les révolutionnaires ensemble [1], perte d'autant plus triste et plus grande que ses propres édifices ne sauraient en consoler. Les modes de sa cour étaient parvenues aux dernières limites du ridicule; on ne peut garder son sérieux quand on le voit lui-même, sur la gravure qui le représente en empereur, affublé d'un costume digne à peine des tréteaux. Il n'a révélé de discernement que lorsqu'il s'est épris du chantre de Fingal. Mais sa fureur guerrière entrait encore pour beaucoup dans cette prédilection. Il devait aimer le barde qui songeait aux héros évanouis, s'asseyait mélancoliquement sur leur tombe et chantait leurs exploits au lever de la lune, près de la cascade solitaire.

[1] Voyez les preuves de ce fait dans Dulaure.

LIVRE TROISIÈME.

CHAPITRE I.

Influence générale de la Restauration sur la littérature. — Poésies des troubadours, par Raynouard. — L'Anti-romantique. — Du vrai, du beau, du bien, par M. Victor Cousin. — Annales littéraires de Dussault. — Mélanges de littérature et de critique; par M. Charles Nodier. — De Shakspeare et de la poésie dramatique; Introduction aux vies des poètes français du siècle de Louis XIV; Vie de Corneille, par M. Guizot. — Notice sur Schiller, par M. de Barante. — Du beau dans les arts, par M. Kératry.

Quand les Bourbons et la noblesse revinrent en France, leur goût se trouva bien changé. Ils s'étaient instruits à l'école du malheur et de l'exil. La frivolité railleuse, le paganisme classique de leur jeunesse avait ébranlé leur pouvoir jusque dans ses fondemens. La plaisanterie expira sur leur bouche, quand la pique révolutionnaire promena au milieu des rues les têtes sanglantes de leurs compagnons; l'indigence qui les assaillit tout-à-coup, la solitude

qui les environna sous des cieux étrangers, le regret du pays natal et le bouleversement de l'Europe achevèrent de les conduire au sérieux par la douleur. Ils n'invoquaient pas alors Jupiter, Neptune ou Bellone : ces simulacres futiles n'avaient que trop long-temps pris la place du Dieu de leurs ancêtres. Quand le chagrin perça leur âme de son dard empoisonné, ils fléchirent le genou devant Celui qu'ils niaient ou blasphémaient jadis, et qui pouvait seul maintenant guérir leurs plaies mortelles. Pour se consoler de leur détresse, de leur humiliation, ils tournèrent aussi les yeux vers leur ancienne gloire; ils étudièrent dans les chroniques les hauts faits de leur race, et, chevauchant en esprit les lourds destriers des hommes d'armes, rêvèrent qu'ils forçaient à l'obéissance leurs manans insurgés. Dès qu'ils eurent franchi le seuil de leurs demeures, ils voulurent que l'art exprimât les sentimens nouveaux dont ils étaient remplis. Les sujets chrétiens, les idées pieuses, furent seuls goûtés : les livres, les tableaux qui peignaient les mœurs chevaleresques obtinrent de même la préférence. En littérature, comme en politique, on essayait d'arracher le moyen âge aux étreintes du néant.

La première œuvre conforme à ces désirs publiée sous la Restauration, pendant que certaines autres

du même genre, commencées avant la chute de l'empereur, la *Gaule poétique*, par exemple, étaient poursuivies de plus belle, ce fut le *Choix des poésies originales des troubadours*[1], par Raynouard, travail qui s'était aussi effectué précédemment et voyait alors soudain la lumière dans des circonstances opportunes. L'on n'avait sur la littérature provençale que des renseignemens très-douteux et très-vagues. Personne ne comprenait la langue dont elle a fait usage. Sainte-Palaye avait deviné plutôt que déchiffré le sens de quelques productions; il avait communiqué le résultat de ses efforts à l'abbé Millot, qui s'en était servi pour écrire son *Histoire des troubadours*; Sismondi n'avait parlé de ces poètes que d'après Millot. Un seul homme avait donc lu les textes primitifs, et encore ne pouvait-il les interpréter sûrement. Raynouard dissipa les ténèbres qui couvraient cette partie de la science littéraire: il eut la gloire de restaurer l'idiome languedocien; il dévoila ses règles grammaticales, sa prosodie et ses affinités avec tous les systèmes d'expression modernes. Une galerie s'était écroulée dans l'édifice de l'art chevaleresque; cet éboulement nous en rndait une aile curieuse tout-à-fait inabordable; il

[1] Les deux premiers tomes virent le jour en 1816; le sixième et dernier en 1821.

a réparé le désastre et nous a permis d'approcher ce lieu jadis solitaire où dormait oubliée une des muses chrétiennes.

Il exécuta, du reste, cette grande entreprise d'une manière toute spéciale, et ne la compliqua point d'idées théoriques sur la poésie du moyen âge. Il est rare qu'il abandonne la sphère de l'étude immédiate. Son intelligence clairvoyante ne lui laissa pourtant pas méconnaître la diversité profonde des arts classique et romantique. Il s'aperçoit bien qu'une transformation a eu lieu; il adopte ce changement nécessaire et en révèle l'étendue. « La littérature nouvelle n'emprunta rien aux leçons » et aux exemples des anciens. Elle eut ses moyens in» dépendans et distincts, ses formes natives, ses cou» leurs étrangères et locales, son esprit particulier. » L'ignorance où l'on vivait alors abandonnait complètement les poètes à l'influence des idées religieuses, des mœurs contemporaines, des préjugés populaires et des goûts nationaux; il leur était moins difficile de créer un art original que d'imiter l'art antique. On n'a pas, selon notre auteur, assez remarqué cette parfaite indépendance : « C'est sous » ce rapport principal que l'on doit examiner et » apprécier le fond et la forme de leurs composi» tions », afin de ne pas leur dénier la gloire d'avoir

fait éclore les premières fleurs que devait mettre au jour le nouvel idéal de l'humanité.

Raynouard exprime encore çà et là quelques réflexions intéressantes; mais nous les avons déjà trouvées dans des livres antérieurs, et comme, autant que possible, nous évitons les redites, ce qui simplifie notre tâche à mesure que nous avançons, nous ne recueillerons point ces aperçus dépouillés de leur parfum virginal.

La nation, comme on le voit, marchait alors d'un pas si ferme et si rapide vers la liberté de l'art, qu'une opposition, même fort habile, n'aurait pu la tenir en échec. Or, la critique rétrogade était digne de la cause barbare qu'elle défendait. Cette pédante obstinée, qui, durant sa toute-puissance, n'avait pas dit trois mots sages, paraissait doublement folle vis-à-vis d'une jeune critique pleine de raison et de perspicacité. On n'éprouve donc guère qu'un sentiment de tristesse ou de dédain, quand on lit soit les journaux du temps, soit les œuvres polémiques lancées contre les réformateurs, comme un dard léger contre une solide armure. Tel est l'effet produit par l'Anti-romantique (1816), livre pitoyable, où l'auteur, en croyant bafouer ses adversaires, montre lui-même son ineptie et fait rire à ses dépens.

Au lieu de s'arrêter, l'école nouvelle pénétra

dans une nouvelle enceinte. Jusqu'alors elle n'avait point approché du domaine philosophique : l'histoire et les considérations purement littéraires avaient absorbé toute son attention. Elle gravit enfin les pentes les plus dangereuses de la théorie : M. Victor Cousin, guidé par l'Allemagne, l'entraîna sur les hautes chaînes de la métaphysique.

En 1818, dans un cours fait à la Sorbonne, il exposa son système des idées absolues, qui ne sont ni la connaissance des objets matériels, ni la connaissance de nous-mêmes. Ces idées forment trois classes : elles se rapportent au vrai, au beau et au bien. Le professeur les étudia sans changer cet ordre : la seconde partie de ses leçons compose donc une esthétique où il traite presque toutes les difficultés relatives à son sujet. Elle se divise elle-même en deux portions, l'une négative et préparatoire, l'autre dogmatique. Dans la première, il combat les fausses idées sur l'essence du beau ; dans la seconde, il explique cette essence telle qu'il la conçoit. Elles méritent également qu'on s'y arrête, car leur influence, maintenant oubliée, a été jadis très-vive.

C'est d'abord là et seulement là que se trouve formulé dans notre langue et d'une manière un peu étendue le système de *l'art pour l'art*. Cette locu-

tion même appartient au savant philosophe, car on peut exprimer de plusieurs façons que l'art est à lui-même son propre but et ne doit jamais devenir un moyen. Qui empêchait de nommer cette doctrine la théorie de *l'art absolu* ou de *l'art indépendant?* MM. de Barante, Sismondi et Guizot [1] l'avaient effleurée; M. Cousin l'a, pour ainsi dire, parcourue d'un bout à l'autre. Ce n'est pas qu'il en soit l'inventeur; Platon l'avait soutenue dans l'antiquité; les grands métaphysiciens de l'Allemagne l'ont tous prise sous leur sauvegarde; Kant, Fichte, Jacobi, Schiller, Hegel se sont déclarés ses champions. Le jeune penseur ne fit guère que résumer leurs discours; il le fit néanmoins avec une précoce intelligence et un vrai talent. Une gloire de cette espèce est encore assez brillante.

Après avoir distingué le sentiment qu'éveille le beau du désir de possession, de la terreur et de la pitié, de l'illusion, de la recherche de l'intérêt soit personnel, soit général, M. Cousin poursuit et le distingue encore du sentiment moral et religieux, aussi bien que de la prédication politique. « L'art » n'est pas plus au service de la religion et de la

[1] Pour M. de Barante, voyez plus haut; pour M. Sismondi, son second volume, page 69; pour M. Guizot, son travail sur Corneille, pages 255 et suivantes.

» morale qu'au service de l'agréable et de l'utile.
» On a voulu aussi les donner toutes deux comme
» des instrumens, comme des moyens, et la fin
» qu'on leur assignait, c'était l'intérêt ou l'utilité.
» Rien de plus immoral, rien de plus athée qu'une
» pareille doctrine. La religion et la morale sont
» ce qu'il y a de plus élevé; il ne faut donc les
» mettre au service d'aucune autre chose que d'el-
» les-mêmes, ni surtout au service de l'intérêt. Il
» faut de la religion pour la religion, de la morale
» pour la morale, comme de l'art pour l'art. Le
» bien et le saint ne peuvent être la route de l'u-
» tile ni même du beau, de même que le beau ne
» peut être la voie ni de l'utile, ni du bien, ni du
» saint; il ne conduit qu'à lui-même. »

Toute cette portion du livre est excellente : M. Cousin y multiplie les argumens, et personne au monde ne le réfutera; il saisit la vérité d'une main trop ferme pour qu'on la lui arrache. Nos censeurs devraient aller à son école; il les empêcherait de dire bien des folies. Son système de l'art indépendant a une double valeur; il mérite l'attention par lui-même et par le rôle qu'il a joué dans l'histoire de notre littérature. L'ignorante critique, l'imputant à Victor Hugo, le traitait comme une lourde bévue; elle ne se doutait pas qu'elle raillait

un habile philosophe, et avec lui plusieurs des grands génies de l'humanité.

La portion dogmatique n'a pas eu moins d'influence que l'autre. On se rappelle que dans les combats littéraires de notre siècle une des idées le plus souvent émises peignait le romantisme comme un système d'art où le fond l'emportait sur la forme, l'esprit sur la matière. Aucun des novateurs n'a explicitement professé cette opinion; mais, outre le témoignage des souvenirs personnels, les journaux en offrent des traces nombreuses. Ainsi M. Delacroix passait pour négliger volontairement son exécution : l'enthousiasme poétique dont il était saisi, la crainte de perdre un moment de vue sa pensée, le forçaient, disait-on, de sacrifier le soin à la verve, le détail à l'ensemble. M. Préault sculptait d'après ce système. Les drames de M. Hugo et nombre de poèmes *échevelés* furent écrits sous son influence. Les ouvrages à peine lisibles que nous donnent depuis quelque temps d'illustres auteurs en sont une conséquence tardive. Or cette doctrine appartient, comme la précédente, à M. Cousin. Il a soutenu avant tous les autres que la beauté de l'expression est la beauté supérieure, qu'elle efface ses rivales et ne leur laisse même qu'un charme d'emprunt. Ou elles n'existent pas, ou elles reflètent le beau

spirituel. « Ce n'est donc que par l'expression que » la nature est belle, et c'est la diversité des traits » intellectuels ou moraux, réfléchis par la matière, » qui déterminent les divers genres de beauté. » La figure de l'homme est d'une beauté grave, sé- » vère, parce qu'elle annonce la dignité et la puis- » sance, etc. » M. Cousin va jusqu'à prétendre que si l'on trouve des beautés dans la nature inorganique, c'est qu'elle exprime encore l'intelligence, et il conclut de la sorte : *La beauté est donc l'expression, l'art sera donc la recherche de l'expression.*

Bien mieux, la laideur physique lui paraît s'évanouir dans le rayonnement du beau spirituel. Une face commune, triviale même en toute autre circonstance, illuminée par l'âme dont elle est la manifestation, revêt un caractère de moralité, c'est-à-dire, de beauté. « Ainsi, la figure de Socrate, si l'on » fait abstraction de l'âme qui l'anime, est vulgaire, » laide et comme fourvoyée parmi les types de la » Grèce ; cette figure devient sublime quand le phi- » losophe, au fond de sa prison, s'entretient avec » ses disciples de l'immortalité de l'âme. » C'est donc à peine si le laid existe ; et dans tous les cas, pour le rendre agréable, il suffirait de lui adjoindre une beauté spirituelle ou même un sentiment énergique de la vie, quelle que fut sa nature. Le

lecteur reconnaît, sans doute, ici une des opinions les plus fameuses de nos romantiques. Elle a produit Quasimodo. Nous ne pouvons nous empêcher de faire à ce sujet un rapprochement singulier, mais dont l'exactitude nous paraît évidente. Les théories, soit justes, soit fausses, que nous venons d'exposer ont toutes été mises sur le compte de Victor Hugo; quoiqu'il ne les ait jamais ouvertement défendues, on ne peut regarder cette imputation comme tout-à-fait chimérique; elles se trouvent dans ses préfaces et dans ses ouvrages à l'état latent. Il a donc eu, en partie du moins, pour père intellectuel le traducteur de Platon. Les idées de M. Cousin, qui obtenaient alors une grande vogue, circulant au milieu du public, frappèrent l'auteur d'Hernani et le convertirent un des premiers.

L'identification du beau matériel et du beau moral est cependant une grave erreur. Thomas Reid[1] et Walker[2] distinguent avec justice trois espèces de beautés visibles, celle de la forme, celle de la couleur et celle de l'expression. La dernière n'existe assurément point par elle-même; elle a pour source la beauté morale, dont elle nous offre l'image. Il n'en est pas ainsi des autres : la matière les revendique comme

[1] Essay on taste.

[2] Analysis of beauty.

sa propriété. Certaines lignes, certaines couleurs sont belles indépendamment de toutes les idées, de tous les sentimens que l'on y peut joindre; d'autres lignes, d'autres teintes ont de même une laideur absolue. Puisqu'il y a deux substances, pourquoi n'y aurait-il pas deux manifestations de la beauté? M. Cousin a voulu résoudre le problème de l'unité du beau dans ces deux manifestations, et a cru pouvoir tout simplement absorber l'une dans l'autre; ce n'est point la voie qu'il fallait prendre. Nier un des élémens de la question pour obtenir l'unité me paraît une chose trop facile. M. Cousin devait chercher une définition générale qui embrassât les deux aspects du beau. Il nous l'eût ainsi expliqué en lui-même et sous sa double forme : nous y aurions gagné de toutes les manières. Je le répète néanmoins, l'ouvrage est excellent; il renferme beaucoup de notions importantes que nous recommandons au lecteur. C'est un des trois ou quatre livres français où les problèmes de cette espèce sont traités avec une intelligence réelle de la matière.

Nous n'en dirons pas autant des articles publiés, durant dix-sept années, dans les *Débats*, par M. Dussault, et réunis en 1818 sous le titre d'*Annales littéraires*. Les phrases suivantes donneront une juste idée de leur valeur : « Il faut dis-

» tinguer dans un idiome ce qui appartient au goût » et à l'imagination de ce qui n'est pas de leur res- » sort ; rien n'empêche aujourd'hui d'inventer de » nouveaux mots, lorsqu'ils sont devenus absolu- » ment nécessaires ; mais nous ne devons plus in- » venter de nouvelles figures, sous peine de dénatu- » rer notre langue et de blesser son génie. » Le génie d'une langue confondu avec un certain nombre de tropes employés par un certain nombre d'auteurs! Quel abîme de niaiserie! on interdirait un homme qui, dans la vie réelle et à propos de choses communes, divaguerait aussi affreusement. Il est triste de songer qu'un pareil cuistre a eu dix-sept ans pour chaire un des meilleurs journaux de la France.

M. Charles Nodier, par bonheur, lui servait d'antidote. Il examinait les ouvrages et traitait les problèmes littéraires avec beaucoup plus de sagacité. Il était peut-être le seul feuilletoniste qui soutînt alors la cause de la réforme : il ne déployait pas, il est vrai, une grande puissance théorique; la nature ne lui a point accordé le génie de l'abstraction. Mais inspiré par la muse de sa jeunesse, par la muse des temps modernes, il suivait librement la pente de l'art, étudiant et admirant toutes les sinuosités de son cours, toutes les fleurs de ses bords. Il raillait ceux qui aimaient mieux se creuser de

petits canaux bien insignifians et bien monotônes. En 1820, M. Barginet réunit ses articles dont il forma des *Mélanges de littérature et de critique*. Nous nous serions fait un plaisir d'en extraire les principales vues, de les coordonner, de les systématiser : un obstacle insurmontable nous arrête. L'édition a été presque toute transportée hors de France ; on ne trouve ce livre nulle part : M. Nodier lui-même n'en possède point d'exemplaire.

L'année précédente, M. de Latouche avait mis au jour les vers d'André Chénier. Comme il aime réellement la littérature, sinon les littérateurs, il s'était acquitté de cette tâche avec joie, et ne marchandait certes point son admiration à l'auteur de l'*Aveugle* : mais, plus judicieux qu'on ne l'a été par la suite, il ne cherchait point à ériger le disciple d'Homère en fondateur d'une poésie nouvelle.

Ce fut alors qu'on exécuta une entreprise qui ne pouvait demeurer sans influence sur notre littérature. Un éditeur conçut le dessein de publier dans notre langue les chefs-d'œuvre des scènes étrangères. M. Guizot eut la mission de revoir et de corriger la traduction de Shakspeare faite par Letourneur ; il remplit habilement cette tâche, puis composa pour préface une vie du poète [1], que l'on

[1] Le tout fut publié en 1822.

doit mettre au nombre des plus belles études qui aient jamais été faites sur un grand écrivain. Je doute que la France puisse rien montrer de supérieur ou même d'égal. Non-seulement la biographie du poëte est racontée avec un art et une noblesse vraiment exceptionnels, mais le critique jette sur l'histoire de la littérature anglaise un coup d'œil si ferme et si pénétrant, il reconstitue si bien autour de Shakspeare le siècle où il est né, il entre si avant dans l'essence de l'art et en explique les lois d'une telle manière, que l'on reconnaît à ces indices la présence du génie. Une lucide analyse du beau n'exige pas moins de vigueur que son enfantement. La netteté, l'élégance, la verve du style sont dignes du fond ; ce travail s'offre à nous comme un de ces puits du désert, au bord desquels le platane et l'oranger grandissent, baignés dans de molles vapeurs ; l'Arabe s'y délasse après une longue course à travers des régions stériles et fastidieuses.

Les écrivains de talent, que nous avons rencontrés jusqu'ici, ont presque tous défendu la cause des modernes et lutté pour l'affranchissement de notre poésie. Un homme tel que M. Guizot ne pouvait donc marcher sous un autre étendard. Aussi a-t-il frayé les voies du romantisme et préparé la délivrance de notre scène.

« La critique littéraire, annonce-t-il d'abord, la
» critique littéraire a changé de terrain et ne peut
» plus demeurer dans les limites où elle se renfer-
» mait jadis. La littérature n'échappe point aux ré-
» volutions de l'esprit humain ; elle est contrainte
» de le suivre dans sa marche, de se transporter
» sous l'horizon où il se transporte, de s'élever et
» de s'élargir avec les idées qui le préoccupent, de
» considérer enfin les questions qu'elle agite dans
» toute l'étendue que leur donne l'état nouveau de
» la pensée et de la société. » Voilà certes un dé-
but qui ne trahit point l'amour de la routine. Après
une semblable entrée en matière, l'auteur ne pou-
vait descendre aux billevesées classiques ; le grand
historien ne pouvait abjurer sa connaissance de
l'histoire, l'esprit méditatif accepter de puériles
doctrines. Il remarque dès les premiers mots que par
leur nature même les créations dramatiques sont les
plus populaires de toutes. Elles ont pour but d'égayer
ou d'attendrir la foule : c'est devant des spectateurs
nombreux qu'elle se produisent sur la scène. Le
théâtre doit donc toujours s'inspirer des mœurs,
des croyances et de l'histoire nationales.

Mais comme il ne charme le peuple qu'en l'éle-
vant et en le civilisant, comme il pénètre dans les
profondeurs de l'existence humaine et agite les

ressorts intimes de la vie, sa puissance n'atteint pas seulement les basses classes : il remplit d'une égale émotion les classes supérieures. Malheureusement il trouve au milieu d'elles un funeste écueil. Les aristocraties ont en général un penchant à s'isoler : elles veulent avant tout se distinguer de la foule par leurs manières, leurs plaisirs, leur langage : elles dépouillent autant qu'elles le peuvent la nature commune de l'homme. Elles lui substituent des mœurs factices, des sentimens de convention. Or, ce monde artificiel où elles vivent est bien moins étendu que le monde réel. Des lois sévères en bannissent une foule d'actions, d'idées, de goûts simples et vrais, dont l'art tire les plus grands avantages. Le domaine de la poésie se resserre donc peu à peu. Des modes, des caprices, des habitudes spéciales y remplacent les traits fondamentaux et universels de l'humanité.

Voilà le sort qu'a eu l'art dramatique en France : il a oublié son origine et sa destination. En Angleterre des causes nombreuses l'ont maintenu dans les rangs du peuple : il a cherché à satisfaire tous les esprits. Appuyé sur ces larges racines, il a eu plus de force, d'ampleur et de vérité.

Nous ne pouvons reproduire ici toutes les considérations historiques dont M. Guizot forme la base

de son travail. Jamais on n'a mieux rattaché un poète à sa nation, à son époque, aux époques antérieures.

Il explique d'une manière ingénieuse le système suivi par Shakspeare dans ses comédies. Son habitude de mêler le plaisant au sérieux embarrasse l'intelligence qui cherche en quoi elles diffèrent de ses drames. Chez nous, la distinction est bien simple : la tragédie n'offre que des scènes lugubres, la comédie que des scènes plaisantes ; il ne peut y avoir la moindre hésitation. Le procédé de Shakspeare n'est pas le même ; la nature des évènemens et des personnages qu'il retrace ne détermine point le caractère de son œuvre : il résulte de la disposition morale où se trouvait l'auteur. Dans ses drames, il prend le monde au sérieux : il y peint les forfaits d'odieuses couleurs, jette sur la vertu des regards attendris, montre sous un aspect ridicule les idées fausses, les actions plates et niaises. Dans ses comédies, tout est changé ; la vie humaine se présente à lui comme un tableau fantasmagorique. Crime, bonté, génie, sottise, rien ne l'émeut. Il ne cherche qu'à en tirer des effets, des intrigues, des surprises : il les combine avec un flegme et une liberté complète. Le monde est une sorte de champ sans bornes où se joue sa pensée. Dans un vague cré-

puscule, les objets y prennent des formes diverses ; la lumière y flotte au hasard, tantôt se portant sur un point, tantôt sur l'autre ; elle ne laisse entrevoir que des lignes incertaines ; avant qu'une figure acquière la précision de la réalité, elle disparaît au milieu d'une ombre épaisse [1].

M. Guizot, en conséquence, admet des genres que l'on n'a pas cultivés chez nous ; il blâme de plus les liens funestes dont on a chargé nos poètes dramatiques. Il n'approuve point que l'on regarde la manière de Shakspeare comme une révolte contre les lois du théâtre et de la poésie. On craint sottement de tomber dans le chaos, si l'on abandonne les anciennes règles, de n'avoir aucun principe de direction littéraire. Le trouble où cette erreur plonge les esprits « ne peut cesser tant que la ques-» tion sera posée entre la science et la barbarie, » les beautés de l'ordre et les effets irréguliers du » désordre ; tant qu'on s'obstinera à ne voir, dans » le système dont Shakspeare a tracé les premiers » contours, qu'une liberté sans frein, une latitude » indéfinie laissée aux écarts de l'imagination » comme à la course du génie. Si le système ro-

[1] Ces remarques ont semblé si justes et si belles à M. Henri Heine, auquel j'avais prêté l'essai de M. Guizot, qu'il a traduit le passage dans ses *Femmes de Shakspeare*.

» mantique a des beautés, il a nécessairement son
» art et ses règles. Rien n'est beau pour l'homme,
» qui ne doive ses effets à certaines combinaisons
» dont notre jugement peut toujours donner le se-
» cret quand nos émotions en ont attesté la puis-
» sance. La science ou l'emploi de ces combinai-
» sons constitue l'art. Shakspeare a eu le sien.
» Il faut le découvrir dans ses ouvrages, examiner
» de quels moyens il se sert, à quels résultats il as-
» pire. Alors seulement nous connaîtrons vraiment
» le système; nous saurons à quel point il peut en-
» core se développer, selon la nature générale de
» l'art dramatique appliqué à nos sociétés moder-
» nes. »

Ces paroles sont d'un grand poids; elles auraient eu l'influence la plus heureuse, si nos somnolens critiques les avaient méditées et comprises. Elles leur traçaient une route brillante, elles leur enseignaient que les divers arts sont tous régulièrement constitués et tous légitimes; qu'au lieu de les sacrifier à un seul, on doit étudier leur organisation; qu'ainsi l'on évitera le désordre et remplacera des maximes arbitraires par des maximes fondées sur la nature des choses. Pourquoi n'ont-ils pas pris leurs faucilles en entendant ce vigoureux coup de cloche, et n'ont-ils pas récolté les épis mûrs

qui s'offraient dans toutes les directions à leurs mains maladroites?

La principale différence que M. Guizot observe entre le drame classique et le drame moderne porte sur l'ensemble. Aux unités d'action, de temps et de lieu, nous avons substitué avec un grand bonheur l'unité d'impression, la véritable fin que se proposent tous les systèmes. Nos pères la cherchaient par des voies détournées qui les en éloignaient fréquemment; nous la poursuivons en ligne droite et sommes bien plus sûrs de l'atteindre. Cette distinction a inspiré à M. Guizot trente pages admirables, que nous n'essaierons point d'analyser; elles renferment des vues trop nombreuses pour que l'on puisse les réduire. Que le lecteur en prenne lui-même connaissance, il verra ainsi à quel point nos éloges sont mérités. Nous citerons seulement quelques lignes importantes de la conclusion : «L'Angleterre, la France, » l'Europe entière demande au théâtre des plai- » sirs, des émotions que ne peut plus donner la » représentation inanimée d'un monde qui n'est » plus. Le système classique est né de la vie de son » temps; ce temps est passé : son image subsiste » brillante dans ses œuvres, mais ne peut plus se » reproduire. Près des monumens des siècles écou- » lés commencent maintenant à s'élever les monu-

» mens d'un autre âge. Quelle en sera la forme?
» Je l'ignore; mais le terrain où peuvent s'asseoir
» leurs fondemens se laisse déjà découvrir. Ce terrain n'est pas celui de Corneille et de Racine; ce
» n'est pas celui de Shakspeare, c'est le nôtre;
» mais le système de Shakspeare peut seul fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le
» génie doit travailler, etc ».

Malgré sa valeur, ou plutôt à cause de son mérite, cet opuscule est tombé dans un profond oubli. Très-peu de gens savent qu'il existe. On aurait dû le placer comme un arc triomphal devant toutes les éditions françaises de Shakspeare : on lui a substitué de blêmes et vulgaires notices.

Un travail non moins remarquable et non moins obscurci par le temps est l'étude de M. Guizot sur Pierre Corneille, précédée d'une longue introduction [1], où il cherche dans l'histoire de notre poésie le secret des beautés comme des erreurs du grand homme. Elle a les mêmes titres que l'analyse de Shakspeare à notre approbation; l'auteur y déploie les mêmes qualités. C'est toujours ce regard clairvoyant et limpide qui entre jusqu'au fond des

[1] Au commencement de l'ouvrage intitulé : Vies des poëtes français du siècle de Louis XIV; Paris, 1813.

choses, saisit les lois particulières de leur existence et leurs rapports généraux. Aucun homme, aucun fait ne se montre isolément à lui ; une foule de causes premières, de causes secondes les enfantent, pour ainsi dire, sous nos yeux. Les questions philosophiques sont de plus traitées avec une grande intelligence ; qu'on lise, par exemple, l'endroit où il réfute ce principe : que l'admiration n'est pas un sentiment tragique. Un noble cœur s'y révèle ; la beauté du sujet anime, exalte l'historien, et des paroles éloquentes se pressent sur ses lèvres. Ajoutons qu'il n'a pas seulement expliqué les belles productions de Corneille ; il a en outre saisi l'unité de son œuvre : il le suit pas à pas, fait voir comment il se dégage de l'ignorance et de la barbarie, monte au plus haut point qu'il doive atteindre, puis s'efface dans les ténèbres de son couchant, soutenu d'abord, précipité ensuite par une seule et même force bien ou mal employée.

Sa Vie de Corneille toutefois n'a pas la même importance pour nous que son travail sur Shakspeare. Dans la première, quand il arrive aux idées générales, il traite de l'essence du poëme dramatique, indépendamment de ses formes variées; dans le second, il le considère au milieu de l'histoire et prend parti pour les modernes. Celui-ci a donc pu

exercer une influence que n'admet point la teneur de l'autre.

La biographie et la caractéristique de Schiller, par M. de Barante, virent le jour en même temps que celles de Shakspeare, par M. Guizot, et dans la même publication; elles servaient de préface aux pièces du grand tragique allemand. Cet essai a deux défauts : Schiller n'y est pas bien apprécié comme poète, il est à peine envisagé comme penseur. Le critique plaisante sur ses doctrines littéraires, dont il ignore la nature, au lieu de chercher à s'en rendre compte. Voilà pourquoi nous avons refait ce travail. Il mérite néanmoins des éloges sincères, vu la date de son apparition. M. de Barante juge les œuvres de Schiller avec une complète liberté d'esprit. N'ayant d'autre criterium que les lois universelles du beau, il ne lui adresse point de ces reproches absurdes, qui trahissent les goûts arriérés du censeur, et trois ou quatre hommes seulement pouvaient alors montrer la même indépendance. Il exprime donc çà et là des idées fort justes, il ne se trompe ni sur le but ni sur les moyens de l'art. Malgré son imperfection, qui du reste tient plutôt à des absences qu'à des erreurs positives, cette préface soutient dignement la comparaison avec le *Tableau de la littérature fran-*

çaise au dix-huitième siècle. On doit la compter dans le nombre des œuvres qui ont réformé le jugement littéraire de la nation; les drames qu'elle expliquait lui vinrent d'ailleurs en aide. Les nombreux articles donnés aux journaux par M. de Barante [1] n'ont pu manquer de produire un effet analogue; ils portent sans doute le caractère transitoire de ces sortes d'écrits, mais ils n'offrent aucune trace de respect pour le vieux système.

Parlerons-nous du livre où M. Kératry essaie d'analyser le beau dans les œuvres de l'homme [2]? Parlerons-nous de son *Examen des considérations sur le sentiment du sublime et du beau d'Emmanuel Kant*? Il prétend que le beau et l'utile sont une seule et même chose; que rien n'est beau sans être utile, que rien n'est utile sans être beau. On ne peut guère se tromper davantage; mais qu'il garde son opinion, si bon lui semble; il l'exprime trop mal pour qu'on le réfute. Il n'y a de louable dans ces deux tentatives que le dessein et les efforts qui leur ont donné le jour. M. Kératry a voulu acquérir sur le beau des idées plus nettes; il a lu les auteurs qui

[1] Il sont réunis dans ses trois volumes de *Mélanges*; Paris, 1825.

[2] Du beau dans les arts d'imitation, 1822.

ont traité cette matière et il nous communique les fruits de ses recherches. Quoiqu'ils soient insipides comme des fruits trop mûrs ou aigres comme des fruits sauvages, remercions-le de ses bonnes intentions. De pareilles ébauches nuisent pourtant plus qu'elles ne servent ; elles dégoûtent le public d'un genre de théories dont elles lui révèlent peu agréablement l'existence.

CHAPITRE II.

Considérations sur la littérature et la société au dix-neuvième siècle, par M. Cyprien Desmarais. — Tristan le voyageur, par Marchangy. — Essai anonime sur la littérature romantique. — Triomphe de l'école progressive. — Racine et Shakspeare, par Beyle (Stendhal). — Voyage en Angleterre et en Écosse, par M. Amédée Pichot. — Opinions de M. Victor Hugo.

Les premières années de la Restauration furent, comme on le voit, aussi fertiles que les dernières de l'Empire en travaux théoriques. Ces efforts multipliés dessillèrent à la fin les yeux de la nation. Mais avant de peindre le triomphe légitime obtenu par l'école progressive, il nous faut encore examiner deux ou trois ouvrages.

Les *Considérations sur la littérature et la société au dix-neuvième siècle*[1], par M. Desmarais, sont un assez bon livre. L'auteur était affilié aux légitimistes. Il regrettait l'époque chevaleresque, l'organi-

[1] Publiées en 1824.

sation féodale, la puissance du clergé, la foi naïve et ardente de nos ancêtres. Il parle donc toujours avec l'accent de la mélancolie : on s'intéresse peu au monde actuel, lorsqu'on abandonne son âme aux visions du passé. Il est du très-petit nombre des hommes qui ont compris le mouvement littéraire du siècle : il le regarde comme enfanté par un besoin général d'indépendance et par le souvenir des anciens jours. Les deux mobiles les plus vigoureux de notre temps s'unissaient en conséquence pour l'accélérer, le prolonger, le faire aboutir à de vastes résultats. M. Desmarais explique aussi d'une manière assez juste le développement de la littérature française. Son style ne manque pas non plus d'élégance. Mais un défaut l'a empêché de réussir : il n'a point la fermeté de coup d'œil nécessaire pour traiter de pareils sujets. Son expression et sa pensée flottent dans le vague. Or, dès qu'on aborde les régions abstraites, cette mollesse intellectuelle devient le plus pernicieux des inconvéniens ; les choses n'y existent qu'à force de précision[1].

[1] M. Desmarais a enrichi notre littérature d'un singulier genre de fraude : il a vendu quatre fois au public la même œuvre sous des titres différens. Il réimprima ses *Considérations* vers 1830 et les donna comme un nouvel essai sur *Les*

En 1825, l'auteur qui, dans la *Gaule poétique*, avait essayé de prouver que notre histoire peut inspirer les artistes, consacra un second ouvrage, non plus à signaler les richesses littéraires de cette histoire, mais à tirer de l'oubli nos anciennes coutumes. Il fit pour le sentiment et la réalité ce qu'il avait fait ailleurs pour l'imagination. Contraint par le plan de la *Gaule poétique* de traverser rapidement tous les âges, depuis les druides jusqu'à Louis XIV, il n'avait pu jeter qu'un coup d'œil sur les grandes perspectives, sans s'arrêter aux beautés de détail. Il jugea donc nécessaire d'écrire un livre où il peindrait spécialement ces dernières. Mais ce n'était pas assez d'avoir réuni des documens, il fallait trouver moyen de les rendre agréables et ne pas présenter les faits avec une sècheresse déplaisante. Il emprunta donc la forme d'un voyage et supposa qu'un individu, parcourant toute la France au quatorzième siècle, nous entraînait avec lui dans cette époque lointaine. C'est ainsi,

Classiques et les Romantiques. En 1833, seconde réimpression, troisième dénomination : *De la littérature française au dix-neuvième siècle*. Durant l'année 1837 enfin, la société des bons livres prête son aide à l'auteur : l'ouvrage reparaît affublé d'un quatrième costume.

à peu de chose près, que l'auteur nous explique lui-même ses intentions. Elles étaient assurément fort bonnes; rien ne pouvait offrir alors plus d'intérêt et d'utilité qu'une semblable entreprise : le goût pour le moyen âge allait se développant tous les jours; Walter Scott obtenait un succès d'enthousiasme; on lisait les chartes, les manuscrits; on commençait à visiter les édifices gothiques [1]; mais cette récente ardeur était pleine d'inexpérience. On défigurait le moyen âge en voulant le peindre; les romances, les poésies chevaleresques de M. Baour-Lormian peuvent donner une idée de la manière dont on le comprenait. Il était urgent d'instruire la nation, de lui présenter cette période obscure dans un plus fidèle miroir. Marchangy l'essaya vainement : d'un côté, il était en partie placé au même point de vue que la foule; il avait sur le moyen âge des idées un peu mélodramatiques : de l'autre, il ne possédait point les qualités qu'exigeait cette tâche; les défauts qui ternissent son premier ouvrage ternissent le deuxième. On retrouve encore ici la touche flasque et vacillante de la *Gaule poétique*. Les hommes médiocres semblent ne découvrir les idées

[1] Dès l'année 1822, M. du Sommerard publiait la description archéologique de Provins.

abstraites ou les formes réelles de la nature qu'à travers un voile : ils ne distinguent pas les élémens principaux d'avec les élémens accessoires ; ils ne savent pas grouper les faits comme ils doivent l'être pour reproduire la vie. Cette indécision est très-fâcheuse quand on peint les mœurs, les costumes, les rêves, les monumens d'un autre âge ; plus on approche de l'existence ordinaire, plus le lecteur veut qu'on soit net et positif, car, se trouvant dans un domaine bien connu, il est tout-à-fait capable de juger l'exécution du tableau. On laissa donc errer *Tristan le voyageur* : nul ne marcha près de lui et ne s'intéressa aux aventures de ses confuses pérégrinations. Lorsque M. Monteil, déployant une science et un art bien supérieurs, mit au jour une œuvre analogue, l'ébauche de son concurrent avait disparu sous les flots de l'éternel oubli.

Un livre qui mérite l'attention à plusieurs égards est l'*Essai* anonime *sur la littérature romantique*, publié en 1825 [1]. Il a des dimensions restreintes,

[1] Il fut écrit en 1820 pour l'Académie des Jeux floraux qui avait proposé le sujet suivant : « Quels sont les caractères » distinctifs de la littérature à laquelle on a donné le nom de » *romantique*, et quelles ressources pourrait-elle offrir à la

on ne peut y voir qu'une esquisse, mais elle annonce une intelligence droite et saine. L'auteur conçoit au mieux la nature des difficultés et la marche que l'on doit suivre pour les résoudre. Il se trace donc un plan fort habile.

Quelques observations générales sur l'art et sur le problème qu'il va examiner lui paraissent d'abord nécessaires. La dispute, selon lui, a été très-mal conduite : au lieu de définir rationnellement les termes dont on se servait, on leur attribuait divers sens également ridicules ; on prenait les moindres détails pour en faire la base d'une théorie. Aux yeux des gens les plus éclairés, tantôt le romantisme consistait « dans l'affectation du style, tantôt » dans l'affectation de la sensibilité, tantôt dans le » rapprochement subit et fréquent du vulgaire avec » le relevé, et chacun se créait ainsi des monstres » qu'il combattait avec avantage, sans pourtant » jamais atteindre son véritable adversaire. »

Désirant sortir de ce chaos, notre auteur pose quelques principes. Il commence par étudier les

» littérature classique? » Bizarre question assurément, où perce le trouble de l'époque. L'auteur, n'ayant pas été prêt assez tôt, garda son ouvrage et attendit une occasion de publicité.

lois qui président au développement des lettres et leur corrélation avec la société lui paraissant évidente, il cherche à saisir le mode de génération qu'observe l'une, afin de s'expliquer la génération des autres. Quand il a établi ces fondemens, il signale les caractères de la vie antique, et montre que les poètes anciens n'ont fait que l'exprimer. Il passe de là aux temps modernes, peint notre civilisation, puis notre littérature, constate leur rapport intime, et suit la dernière dans ses diverses phases. Il la prend à sa source, dans les chants gaëliques et scandinaves; dessine les formes qu'elle a revêtues chez nos aïeux, et enfin celles que nous lui donnons. Ses chefs, ses héros ne sont pas négligés par lui : autour de son édifice critique leurs images brillent comme une série de nobles médaillons. Il termine en indiquant les traits spéciaux de la littérature romantique et de la littérature classique *française*.

Rien de tout cela n'est complet, tant s'en faut : mais c'était déjà beaucoup de tracer un pareil devis, pour employer la langue des architectes. Personne n'en a fait un meilleur chez nous, et, si on l'avait pleinement exécuté, on aurait produit un des ouvrages les plus méritoires de notre siècle. Il aurait alors été quatre ou cinq fois aussi étendu que

celui dont nous nous occupons. Les lecteurs y eussent trouvé une théorie de l'histoire des lettres, une théorie de l'art moderne, l'exposé des diverses transformations que le système romantique a subies depuis son origine, sans perdre son identité. On ne pouvait certes faire une plus belle entreprise. Quelle influence n'aurait point exercée une pareille œuvre, si elle avait tout-à-coup brillé dans la nuit profonde où s'agitait confusément la nation, comme le radieux visage du Fils de l'homme, quand il descendit au milieu des limbes? Quelle gloire cette nation eût-elle acquise, si les nombreux talents qui allaient prendre leur essor avaient été guidés vers le ciel par une lueur de ce genre, et ne s'étaient point livrés à de pernicieux caprices, tantôt effleurant les étoiles, et tantôt précipités en d'impurs marécages? Ah! sans doute, l'immortel arbitre avait détourné les yeux de la France, puisqu'il la laissa gaspiller son génie, fuir la lumière naissante, et promener sa poétique oriflamme dans des régions pleines de ténèbres!

L'essai de notre inconnu ne pouvait aspirer à une si brillante destinée. Le mystérieux écrivain n'a saisi que les masses : il n'a point décomposé les divers problèmes qui sollicitaient ses regards. Lorsqu'il énumère les causes d'où naissent les

sociétés, pour offrir un exemple, il en compte seulement trois : le climat, la religion, les institutions ; il apprécie brièvement leur essence et leur influence, n'épuise pas à beaucoup près la matière, et ne soupçonne même point qu'il existe d'autres pouvoirs, dont l'action se combine avec la leur. Signale-t-il les caractères de la poésie moderne ? Il les borne à cinq et en laisse échapper un plus grand nombre, quelques-uns d'une extrême importance. Les silhouettes dont nous avons parlé sont aussi trop légères [1] ; Shakspeare, Caldéron, Gœthe, Klopstock, Schiller et les autres princes du romantisme ne font que glisser devant nos yeux, comme ces spectres blêmes que l'on croit voir fuir dans les rayons de la lune, au bout d'une avenue solitaire.

Mais les points qu'il traite, il les traite en homme supérieur. Il va droit au fond des questions ; ses paroles annoncent en lui cette merveille si rare à toutes les époques, une intelligence bien organisée. Il ne prend pas continuellement l'aurore pour le soir, les ténèbres de l'enfer pour l'éclat des cieux. Dans ses mains brille une flamme qu'il communique et laisse aux objets dont il approche, comme le diacre allumant les flambeaux de nos autels. Je pourrais citer vingt passages pleins d'idées

[1] Notre auteur a même tout-à-fait oublié le Dante.

ingénieuses, de vues profondes; je n'en rapporterai qu'un seul, où notre auteur dévoile la corrélation intime qui existait entre la critique du siècle de Louis XIV et le despotisme du grand roi. « On » s'était accoutumé à juger de tout sur autorité, » en politique, en religion, en législation : rien » d'étonnant à ce que le même usage s'introduisît » dans la littérature. Il y a dans les essais du talent, » livré à son indépendance naturelle, une sorte de » hardiesse qui fait ombrage au pouvoir. Dans ses » efforts pour s'ouvrir une route nouvelle, il exa» mine tout, il essaie de tout, et touche souvent aux » questions qu'il importe le plus à celui-ci de tenir » cachées. En lui prescrivant d'avance des règles, » en lui assignant un but, on se délivre de cette » activité dangereuse, ou on lui ouvre une autre » carrière. Ainsi, les principes de la littérature » ancienne, comme ils offraient au génie la séduc» tion de leurs noms imposans, offraient aussi au » pouvoir, dans leur fixité, un abri contre l'audace » de la pensée; et ce que l'admiration des siècles » passés avait commencé, l'ascendant tacite, mais » tout-puissant des circonstances, l'acheva à cette » époque. » Au reste, le chapitre où le judicieux inconnu examine la littérature classique en France est un morceau vraiment hors de ligne.

Ce livre n'excita cependant aucune attention : aucun journal peut-être ne daigna lui donner le baptême ; il ne sortit du néant que pour entrer dans le tombeau. Cette chute si complète d'un si remarquable travail est affligeante au dernier point. Elle éloigna probablement l'auteur d'une carrière où elle lui enleva l'espoir de réussir, et où l'opiniâtreté n'est pas moins nécessaire que le talent. Il abandonna les études qui l'avaient charmé ; il perdit la conscience de sa force ; pendant que la sottise agile grimpait au faîte des honneurs, il demeura obscur et le front penché sous la malédiction d'une première disgrâce. Qui sait quel prosaïque emploi reçurent alors ces mérites que le ciel lui avait donnés pour un plus noble usage ? Certains hommes d'une organisation délicate sont ainsi faits ; que la prospérité les accueille, ils grandiront sans relâche, ils étonneront même leurs partisans ; que la froideur, la malveillance ou la haine les cernent à leurs débuts comme une troupe de conjurés, ils ne disputeront pas long-temps la victoire : blessés jusqu'au fond de l'âme, ils se couvrent la tête de leur manteau et laissent périr en eux le génie qui les inspirait.

Cet essai théorique fut la dernière tentative sérieuse faite chez nous pour appuyer l'école nou-

velle sur une doctrine. Presque tous les penseurs dont les ouvrages illustrèrent l'Empire et le commencement de la Restauration avaient fini leurs études, lorsque Bonaparte, ceignant la couronne, déclara cette guerre aux idées, qui enchantait les sots et lui eût mérité une place d'honneur parmi eux, s'il n'avait battu l'Europe et joué long-temps les plus fins politiques. Chateaubriand, madame de Staël, Benjamin Constant, Destutt de Tracy, de Maistre, Bonald, MM. de Barante et Sismondi, peut-être M. Cousin, avaient formé leur talent, leurs opinions sous Louis XVI, pendant la révolution et le consulat, ou avant que l'influence pernicieuse d'un souverain de caserne eût dégoûté des travaux philosophiques. La génération qui se développa dans ses lycées militaires ne pouvait qu'être une génération frivole : on lui enseignait le mépris des recherches abstraites ; elle dut naturellement peu cultiver le domaine rationnel. Ainsi, durant les années d'infortune, où le capitaine détrôné languissait dans un exil terrible comme sa gloire, l'intelligence, qu'il avait proscrite, languissait de même dans un pays dont il semble avoir eu pour tâche d'épuiser la fougue révolutionnaire, qu'elle s'attaquât au monde positif ou au monde spirituel.

En effet, les hommes de 1820, hommes de talent, qui achevèrent la réforme des lettres, manquèrent presque totalement d'esprit généralisateur. Chose incroyable et cependant très-réelle! tourmentés par leurs adversaires, mis chaque jour en demeure d'expliquer leurs intentions, ils n'ont jamais su définir leur école, dresser un programme et dire ce qu'ils voulaient. Bien mieux, dès qu'ils parurent, tous les travaux antérieurs furent comme anéantis; à peine quelques idées, quelques noms, quelques faits surnagèrent dans la commune disgrâce; les précurseurs du romantisme semblèrent avoir écrit pour les oiseaux du ciel. C'est l'ingratitude, c'est l'oubli le plus prodigieux. Méconnaissant tout-à-fait leurs pères, les novateurs se croyaient les premiers de leur race. Non-seulement donc ils ne pouvaient formuler une doctrine, mais ils ne comprenaient pas les systèmes fragmentaires publiés avant eux. La fleur reniait la tige et le sol où elle avait puisé l'être. On aurait du mal à trouver un second exemple d'une pareille indigence théorique.

Le premier signe qui annonça la décadence intellectuelle de la nation fut un opuscule mis au jour en 1823, sous le titre de *Racine et Shakspeare*. L'auteur ignorait évidemment tout ce que ses pré-

décesseurs avaient fait; il ne s'autorise point de leur nom, il ne se sert point de leurs argumens. Il croit traiter une question vierge, et il la traite fort à la légère. Il a le plus grand désir de gagner sa cause, mais ne prend pas le chemin du succès. Il débite avec impatience des phrases sentencieuses, qui glissent autour du problème. Il définit l'école nouvelle de la manière suivante : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. » En sorte que, de leur temps, Sophocle et Euripide étaient romantiques; l'auteur de Phèdre lui-même l'a été, selon M. de Stendhal : il a offert « aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'extrême dignité qui était alors de mode. » Comme tous les poètes réfléchissent involontairement une partie de leur siècle, il s'ensuivrait que tous méritent le nom de romantiques. La difficulté ne se trouve donc nullement éclaircie. M. Beyle a voulu faire un système complet d'un principe unique, à savoir que l'on doit chercher l'inspiration dans la vie de son temps et non point dans le souvenir des époques lointaines.

Le *Voyage en Angleterre et en Écosse* (1825), de

M. Amédée Pichot, quoique plein de savoir, d'élégance, de renseignemens utiles, suggère des remarques analogues. Quelle excellente occasion pour dessiner les traits généraux de la poésie actuelle! Devant les sombres forteresses, les pompeuses cathédrales, les monastères crénelés de notre opulente voisine, au milieu des lacs et des montagnes qui inspirèrent Ossian et Walter Scott, dans la patrie du drame, du roman, des ballades populaires, une déclaration de droits au nom de la réforme eût été merveilleusement bien placée. Tant d'illustres poètes, de remarquables ouvrages, lui eussent offert l'appui de leur gloire et de leur succès! un peu d'élan eût mené très-loin. M. Amédée Pichot ne songe pas à tirer profit de sa position; il admire les effets sans remonter aux causes, il se laisse entraîner par le flot qui le berce, et ne lui demande ni d'où il vient, ni quelle direction il suit. Son livre, bien fait sous d'autres rapports, n'en mérite pas moins la longue faveur qu'il á obtenue.

Mais là où les nouvelles tendances littéraires sont surtout curieuses à étudier, c'est dans Victor Hugo. Dès qu'il prit la plume, il renia ses aïeux : il voulut dater de lui une métamorphose commencée depuis deux siècles; il ne s'aperçut point qu'il foulait une

route préparée avant sa naissance. Il se moqua d'abord des termes qui servaient à dénommer l'une et l'autre école : « Signes sans signification, » dit-il, expressions sans expression, mots vagues » que chacun définit au besoin de ses haines ou de » ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu'à » ceux qui n'en ont point. » Il déclarait « ignorer » profondément ce que c'est que le genre classi- » que et le genre romantique [1]. » Tous les éclaircissemens donnés jusqu'alors par des hommes supérieurs se trouvaient de la sorte mis hors de cause.

Il traita donc les idées les plus importantes sans le moindre égard. « Selon une femme de génie, » qui la première a prononcé le mot de *littéra- » ture romantique* en France, *cette division se rap- » porte aux deux grandes ères du monde, celle qui » a précédé l'établissement du christianisme et celle » qui l'a suivi.* D'après le sens littéral de cette » explication, il semble que le *Paradis perdu* se- » rait un poème *classique* et la *Henriade* une *œu- » vre romantique.* Il ne paraît pas démontré que les » deux mots importés par madame de Staël soient » aujourd'hui compris de cette façon. » Vous l'en-

[1] Préface des *Odes et Ballades.*

tendez : le monde païen et le monde chrétien n'ont pas dû mettre au jour deux littératures aussi différentes que leur religion, leur politique, leurs lois et leurs coutumes; les siècles qui s'écoulent ne changent point les arts ; les formes du beau naissent et meurent capricieusement, sans que l'on sache pourquoi. L'auteur de *Marion Delorme* fait une espèce de concetti chronologique : il plaisante sur le Paradis perdu et sur la Henriade, comme s'il s'agissait de la date des évènemens, et non de l'esprit dans lequel l'exécution est conçue. Les œuvres classiques sont ou des œuvres grecques et latines, ou des pastiches dont les anciens ont fourni les modèles. Les sujets bibliques nous appartiennent d'ailleurs, puisque la Bible et l'Évangile ont enfanté presque toute la civilisation actuelle; il en sortait pendant le moyen âge comme une brise fraîche et incessante, qui ranimait perpétuellement la vie sociale.

M. Hugo a été plus loin encore; il a nié le progrès des lettres : « Ce n'est pas que nous, plus que » d'autres, nous croyions l'art perfectible. Nous » savons qu'on ne dépassera ni Phidias, ni Raphaël. » Mais nous ne déclarons pas, en secouant triste» ment la tête, qu'il est à jamais impossible de les » égaler. » Je ne puis transcrire ces lignes sans

chagrin ; voir ainsi des idées fondamentales, des principes de la dernière importance abandonnés étourdiment par ceux même qui auraient dû les soutenir avec chaleur et enthousiasme ! Et que gagnait le nouveau venu à ces abjurations ? Pourquoi se posait il en médiateur au lieu de se poser en champion des théories nouvelles, l'épée de la délivrance dans les mains et la croix de la réforme sur la poitrine ? « Des conciliateurs se sont » présentés avec de sages paroles, dit-il, entre les » deux fronts d'attaque : c'est dans leurs rangs que » l'auteur de ce livre veut être placé, dût-il y être » confondu [1]. »

Mais toute faiblesse, toute erreur a son châtiment. Détruire ainsi les remparts de l'école moderne, c'était donner beau jeu à ses ennemis et faciliter leurs opérations. Où tendent vos efforts ? demandaient-ils avec justice ; nous ne comprenons pas votre manière d'agir. Si vous n'invoquez pas d'autres principes que les règles depuis long-temps observées [2], dans quel but vous armez-vous de pied

[1] Préface des *Odes et Ballades*.

[2] « En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le » bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le » faux. » Préface des *Odes et Ballades*.

en cap ? Restez tranquille : pour notre part, nous ne vous déclarerons point la guerre.

Ainsi questionné, M. Hugo vit bien qu'il s'était trompé de manœuvre et avait pris une fausse position. Il fallait absolument déployer un étendard ou cesser le combat. Faisant alors de nécessité vertu, il émit quelques réflexions très-justes. Il proclama que la littérature nouvelle cherchait à satisfaire le besoin de vérité qui distingue notre époque et nous rend insipides les faux ornemens, le faux goût du siècle de Louis XIV ; que l'on devait substituer une sage et noble indépendance aux mesquines théories classiques. Il montra combien l'ordre diffère de la régularité. « Celle ci ne s'attache qu'à » la forme extérieure ; l'ordre résulte du fond » même des choses, de la disposition intelligente » des élémens intimes du sujet. La régularité est » une combinaison matérielle et purement hu» maine ; l'ordre est pour ainsi dire divin. » Il déclara en outre que l'imitation prescrite aux nouveaux venus est un arrêt qui frappe de mort les littératures..

Ces excellentes idées avaient toutefois le malheur de ne porter que sur des points secondaires, de ne pas offrir un ensemble et d'être plutôt négatives que dogmatiques. Il n'y avait pas là les éléments

d'un parti : M. Hugo s'en aperçut et rédigea la préface de *Cromwell*.

L'énorme importance donnée à ce morceau a été désastreuse pour l'école nationale. Sans doute il renferme des vues qui méritent nos éloges : la question des unités, celles du vers dramatique, du mot propre, de la couleur locale, sont fort bien traitées. M. Hugo, qui avait d'abord admis que les langues se fixent, reconnaît qu'elles doivent changer comme l'esprit humain dont elles sont l'instrument. Les idées essentielles de l'œuvre n'en restent pas moins fausses : elles n'ont aucune valeur générale et indiquent tout simplement des goûts particuliers au poète. Ses amis et ses ennemis ont cru néanmoins y voir une définition du romantisme : il pensait lui-même avoir expliqué sa nature. Les premiers donc, se laissant conduire par cette lueur trompeuse, tombèrent dans les plus funestes égaremens, prirent le mauvais pour le neuf, passèrent de l'horrible au grotesque, du trivial au hideux, et inspirèrent littéralement le dégoût de l'école nouvelle à beaucoup de personnes. Les seconds, qui n'avaient jamais saisi le sens des problèmes débattus, le saisirent moins que jamais : pensant connaître enfin leur adversaire, ils fondirent sur la théorie du laid, et s'imaginèrent qu'en la tuant ils

remporteraient une grande victoire : mais ils rappelaient le chevalier de la Manche attaquant les outres de son hôte : ils ne percèrent qu'un antagoniste fictif. C'est là, du reste, un genre de lutte très-commun chez nous.

Quelques mots peuvent résumer la préface de Cromwell. A part les idées complémentaires dont nous parlions tout-à-l'heure, elle ne renferme que les propositions suivantes :

L'humanité a plusieurs âges : chaque âge enfante une espèce de poésie.

Dans les temps primitifs, l'ode naît de l'admiration qu'inspire l'univers et de la gratitude pour le créateur : c'est la Genèse.

Dans les temps antiques, l'épopée jaillit du choc des peuples entre eux ; Homère chante le siége de Pergame et les infortunes d'Ulysse.

Dans les temps modernes, une religion spiritualiste enseigne à l'homme qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence. La mélancolie, le goût de l'examen concourent à lui montrer les choses sous leurs divers aspects. Le drame sort tout formé de cette révolution mentale. Être souple et changeant, il unit le terrible au grotesque, le sérieux au bouffon. Les

anciens n'ont pas connu le grotesque, il est la propriété des modernes.

Nous ne ferons qu'un petit nombre de remarques sur ces assertions. L'ode d'abord ne nous paraît point un genre de littérature primordial. Ce que l'on rencontre au début des sociétés, c'est la poésie épique ou narrative. Les chants populaires de l'Espagne, de l'Angleterre, de l'Écosse, de la Servie, de la Bretagne, des pays germaniques et de la Grèce actuelle le prouvent suffisamment. Ils racontent toujours, soit des faits qui ne dépassent point les bornes de la nature, soit des légendes extraordinaires. La Genèse même dont s'autorise M. Hugo est un récit. Les choses n'ont pu avoir lieu différemment : l'ode se place sur un terrain abstrait; dans ses nombreux détours, elle va de réflexions en réflexions : elle parle de Dieu, du sort, de la vie future, des maux présens, des agitations du cœur : elle débat à sa manière tous les problèmes philosophiques. Or, ce n'est point par l'abstraction que commence l'esprit humain : il envisage d'abord le concret, le réel, et ne l'analyse que plus tard pour en combiner les élémens selon des lois logiques.

Le premier aperçu de M. Victor Hugo ne me semble donc pas juste : le deuxième, au contraire,

supporte un examen rigoureux. Si l'on prend le mot *épique* dans le sens que lui donnent les Allemands, dans le sens d'*objectif*, la poésie grecque a été, a dû être plus épique que la nôtre. Leur civilisation matérielle et extérieure favorisait les tableaux plastiques ; mais l'habile écrivain se trompe quand il affirme que les anciens ont ignoré le grotesque et même la comédie. Il suffit de lire une pièce d'Aristophanes pour voir en lui le chef de tous les grotesques postérieurs, le modèle de Rabelais et le plus divertissant peut-être de la joyeuse bande, ce qui n'est pas sans importance dans des productions bouffonnes. Aristophanes n'était cependant qu'un des nombreux auteurs dont les ouvrages formaient l'ancienne comédie. La comédie moyenne nous aurait probablement offert encore mille traits grotesques, puisqu'elle eut aussi besoin d'être épurée. Midas, Pan, les faunes, les dragons, les chimères, les cyclopes, les satyres, étaient des grotesques. Ménandre et ses concurrens, Plaute, Térence, d'autres poètes latins, engloutis par les siècles, nous fourniraient assez de preuves que les anciens n'ont pas négligé l'art comique, si M. Hugo voulait admettre des comédies n'ayant point le grotesque pour principe exclusif : ce qui annulerait celles de Molière.

Indubitablement les nations chrétiennes ont employé le laid avec moins de répugnance et de parcimonie que les Grecs et les Romains. Une foule de causes les portaient à s'en servir. Mais ce n'est pas là l'unique différence qui existe entre les anciens et les modernes, comme le prétend M. Victor Hugo. Nous en avons signalé, nous en signalerons beaucoup d'autres et nous n'épuiserons pas la matière. Pourquoi d'ailleurs placer au premier rang le grotesque, ce genre inférieur de comique, et ne pas dire un mot de celui-ci? Pourquoi lui attribuer une importance énorme et déraisonnable? Pourquoi s'écrier que son apparition a été *comme un tremblement de terre, qui a changé toute la face du monde intellectuel?* Pourquoi baptiser de son nom, couvrir de son manteau *le difforme et l'horrible?* Pourquoi enfin exagérer de cette manière des idées qui étaient en circulation depuis au moins cinquante ans? De là toutes les extravagances commises par la jeune école.

Les autres préfaces de M. Hugo ont encore une moindre valeur. Dans celle des *Orientales*, il détermine les droits de la critique et les borne au jugement de l'exécution : l'idée première, le fond même des œuvres serait ainsi hors de sa compétence : loi bizarre qu'elle ne peut accepter! Le sujet, la con-

ception, le plan sont des choses trop graves pour qu'elle renonce à en faire l'examen. Dans les pages qui précèdent les *Feuilles d'automne*, il combat l'opinion suivant laquelle notre âge ne serait pas un siècle poétique. Pour violens que soient le tumulte social, le choc des intérêts, il y a toujours des positions tranquilles, des esprits contemplatifs, des momens de loisir et par suite des hommes inspirés qui chantent la magnificence de l'univers, la bonté de Dieu, les joies, les périls de la vie humaine, les douleurs et les satisfactions de l'âme. Quant aux derniers avant-propos de notre auteur, comme ceux des *Rayons et des Ombres*, de *Ruy-Blas* et *du Rhin*, ils sont attristans : on souffre de voir un grand poète, et, lorsqu'il le veut, un des plus grands poètes que le monde ait encore produits, oublier à ce point les lois sacrées de la logique et le respect de la gloire. Ces introductions confirment une idée qui naît à la lecture des autres : c'est que, malgré son rare talent et sa noble hardiesse, M. Victor Hugo est trop irréfléchi, trop personnel pour jouer le rôle de chef littéraire auquel vise toujours son ambition.

Il faut le dire néanmoins, la verve inconsidérée du parti progressif a peut-être eu ses avantages. Un des malheurs de la France est de louvoyer sans

cesse entre la poésie et la philosophie. Sa littérature classique regorge d'observations, de considérations d'argumentations : elle négligeait le cœur, la nature, la fantaisie, la rêverie pour de minimes pensées. Les philosophes, d'une autre part, sont mal reçus chez nous : on les traite comme des visionnaires. En sorte que la nation veut des ombres de systèmes là où il n'en faudrait pas du tout, et n'en veut pas du tout là où il en faudrait. Aussi accuse-t-elle incessamment les poètes de ne pas avoir d'idées et les philosophes d'être nébuleux. Or, la jeune école, pleine d'un enthousiasme presque aveugle, se laissa conduire par l'imagination et le sentiment : elle pénétra dans le pur domaine de l'art : elle créa des œuvres idéales que ne distingue pas uniquement une froide et triste connaissance de la dépravation humaine. Toutefois, un habile critique venant alors débattre les questions importantes, expliquer au novateurs leurs propres desseins et diriger leur fougue vers son but réel, eût certainement doublé leur puissance : il ne s'est point rencontré.

CHAPITRE III.

Histoire de la littérature française au moyen-âge; Histoire de la littérature française au dix-huitième siècle, par M. Villemain. — Qualités de l'auteur. — Son étroit empirisme. — Ses idées fausses sur la critique et sur l'épopée.

Au milieu du conflit des opinions diverses prospérait un homme qui n'eut jamais d'opinion bien arrêtée. Son incertitude lui permit d'agir en médiateur, de gagner à la cause de l'émancipation littéraire certains esprits timides. Quoiqu'il l'embrassât peu franchement, il parlait de loin en loin pour elle et ne soutenait aussi que de loin en loin la routine. Depuis l'année 1816, M. Villemain occupait à la Sorbonne la chaire de littérature et d'éloquence. Long-temps son succès peu marqué ne donna point envie de reproduire ses paroles. Mais en 1827, au moment où la liberté de la presse était menacée, la tribune politique peu intéres-

sante et l'Europe dans un calme plat, il se vit tout-à-coup l'objet d'une faveur extraordinaire. Ses leçons furent alors recueillies avec soin jusqu'en 1830; elles formèrent ses deux volumes sur la littérature française au moyen-âge et son histoire littéraire du dix-huitième siècle. Par leurs qualités, ces œuvres douteuses justifient dans une certaine mesure l'engouement de la nation; par leurs défauts, elles prouvent que le mérite de l'auteur ne l'a point seul fait naître. C'était donc une vogue hyperbolique, mais non une folle idolâtrie; M. Villemain possède des talens réels que nous ne chercherons nullement à déguiser.

Il y a d'abord, dans sa manière d'apprécier les poètes, une certaine bienveillance qui n'est pas sans charme. Il ne s'efforce jamais de rabaisser aucune gloire. On voit qu'il aime la littérature et les écrivains. Il se fait une joie de lire, de comprendre et d'expliquer les œuvres d'art; il juge, il loue, il blâme sans envie et sans haine. Loin de jeter dans le doute et l'abattement, sa critique vous remplit de force et de courage.

D'autres mérites le distinguent : la science, premièrement. Or, toute science se compose de deux termes : la notion des faits, et leur juste appréciation. J'omets ici volontairement les connaissances

philosophiques extraites des données primitives à l'aide d'un travail rationnel. Nous n'avons pas besoin, pour l'heure, d'en appesantir notre marche. Quant à l'érudition et à l'intelligence, il brille d'un éclat assez vif; la poésie antique et la poésie moderne lui sont également familières, il analyse également bien leurs chefs-d'œuvre. Jeune d'esprit et de cœur, il foule d'un pied léger les stades de la Grèce et chante le long des voies colossales où Rome déployait ses triomphes. Comme le violier jaune, les mousses et la pariétaire, lorsqu'il se fixe au milieu des débris, il donne à la mort toute la grâce, tout le prestige de l'existence. Passe-t-il la frontière moderne, il garde encore ses avantages. Nos auteurs ne lui semblent pas, comme à ses confrères de l'instruction publique, les seuls écrivains du monde; il se garde bien de se prosterner devant la sècheresse de Malherbe, devant les statues de neige qu'élève la muse glacée de Jean-Baptiste; les noms ne retentissent point à son oreille comme la sonnette du prêtre au bruit de laquelle on s'agenouille. Il aime, il recherche les bardes étrangers de l'ouest et du sud; il s'enquiert de nos origines poétiques. Enfin, n'ayant aucun système erroné, sa vue demeure perpétuellement lucide, et il ne défigure jamais les auteurs en leur donnant

ses propres traits. Le seul art qu'il ignore est celui des pays germaniques.

Une troisième qualité de M. Villemain, c'est l'aisance avec laquelle il se remue dans son sujet. La fatigue, la peine lui semblent inconnues; sa science a plutôt l'air d'un don naturel que d'une acquisition. Elle lui échappe, pour ainsi dire, involontairement. Il passe de France en Angleterre, d'Écosse en Espagne, d'Espagne en Italie ou en Portugal, comme si les distances étaient supprimées. On le croirait l'ami intime de tous les poètes défunts; leurs douleurs et leurs joies prennent dans sa mémoire la netteté d'un souvenir personnel. Il explique les formes, les goûts, les crises littéraires par les idées, les mœurs, les habitudes, les erreurs des nations, et ses discours vous entraînent comme une nacelle rapide qui glisse sans effort sur une mer endormie.

Son style réclame aussi nos éloges; il a toute la vivacité, la franchise, la transparence de l'improvisation. Il ne faudrait cependant point en exagérer la valeur. Il est suffisamment habile, mais n'a pas de caractère, ni d'attrait spécial. Il ressemble aux chemins à peine dessinés qui traversent les bois.

L'heureux critique appartient du reste à cette

longue série d'intelligences françaises qui, depuis plus d'un siècle, se sont façonnées sur le modèle de l'Angleterre. Il y a dans la nature prudemment observatrice des Anglais, dans leur sage amour de l'induction, dans leur langue claire, exacte, précise, même lorsqu'elle revêt les idées d'une forme somptueuse; il y a dans l'exposition méthodique de leur pensée une foule d'analogies avec nos goûts et notre constitution morale. M. Villemain a lui-même signalé l'influence de la Grande-Bretagne sur Voltaire, Diderot, d'Alembert, Montesquieu, Helvétius, Condillac et Jean-Jacques. Il a fait voir les doctrines de scepticisme religieux, de liberté civile et intellectuelle, passant un beau jour le détroit, encore peu célèbres au dehors, mais ayant déjà toute la vigueur [1], connaissant déjà tous les stratagèmes qui les rendirent bientôt si formidables.

Cette action n'a pas cessé depuis lors. Elle modifia Saint-Lambert, Delille, Lebrun, Joseph Chénier, Ducis, et nous est parvenue sans affaiblissement. Le plus grand nombre des auteurs actuels doivent à l'Angleterre hommage et reconnaissance.

[1] Shaftesbury, Wollaston, Collins, Tindal les avaient formulées.

Nos philosophes lui ont de vastes obligations. MM. Royer-Collard, Cousin et Jouffroy ont largement puisé dans les systèmes de leurs rivaux d'outre-manche. Nos poètes se sont instruits à cette école : Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Musset, de Vigny, ont de préférence tourné les yeux vers les blanches côtes de cette île où chantaient les ménestrels. Nos critiques en sont au même point. MM. Chasles et Amédée Pichot se sont comme naturalisés sous les brumes de nos voisins. Ceux mêmes qui nous entretiennent de l'Allemagne n'ont pas étudié ses doctrines littéraires. A peine si quelques œuvres d'imagination ou de pensée trahissent directement chez nous l'influence allemande.

L'auteur du *Cours de littérature* montre donc cette justesse d'esprit, ce tact délicat, cette fine circonspection toujours admirés chez les Anglais. Il a l'œil sûr, la vue longue, mais un peu mobile. Sans haine, comme sans prédilection pour certains genres, pour certains peuples, pour certaines classes de talens, il évite les erreurs passionnées, les louanges et les dédains hyperboliques.

Mais avec les prérogatives de la simple et fidèle observation, il a les désavantages de l'empirisme exclusif. Sa charrue effleure en bien des endroits

le sol qu'elle devrait creuser. Il se promène, il jouit de la nature, il admire la pompe des bois sans trop s'inquiéter de savoir comment le monde existe. La Grande-Bretagne n'a jamais pu s'élever à la haute critique, et il ne l'a nullement dépassée. On a bien vu dans les deux îles qu'on ne saurait juger les questions littéraires en elles-mêmes. Si l'on s'occupe des formes et des machines poétiques, sans abandonner l'enceinte de l'œuvre, sans chercher leur but et leur source, on ne les comprendra certainement point. L'art n'est pas un jouet pour des hommes futiles, mais un cri de l'âme et une peinture des éblouissantes merveilles que Dieu déroule autour de nous. Il faut donc analyser l'esprit immortel qui l'engendre et l'immortelle création où il puise ses matériaux. La psychologie et l'esthétique peuvent seules résoudre les plus simples difficultés aussi bien que les plus vastes problèmes littéraires. Sans elles, par exemple, on ne découvrira pas les raisons qui légitiment l'usage des tropes, et cependant quelle thèse moins haute peut-on aborder? Voilà ce qu'ont senti les philosophes, les artistes anglais. Malheureusement, ils n'ont point su lever la pierre sous laquelle dormait le trésor, ils n'ont point su fonder la science dont leur voix proclamait la nécessité. Leurs travaux en ce genre ne méritent

qu'une estime secondaire. Ni Burke, ni Reid, ni Hogarth, ni Adam Smith, ni Hutcheson, ni Campbell, ne sont parvenus à dégager les principes fondamentaux des circonstances accessoires. Il y a dans Burke vingt chapitres que la manie de considérer uniquement les faits prochains et palpables, l'habitude des analyses minutieuses et craintives, rendent légèrement comiques. Ceux, entre autres, où il expose de quelle manière, selon ses idées, la terreur produit le sublime. Il donne à ce sentiment les causes les plus puériles. Les Anglais ont néanmoins rangé son livre parmi les œuvres classiques. M. Villemain, ne connaissant pas l'Allemagne, cette excellente et unique officine des vrais principes littéraires, n'ayant à sa disposition que les humbles systèmes de l'ouest et du sud, ne pouvait guère descendre au fond de l'esprit humain, ni s'élever jusqu'aux grandes doctrines sans lesquelles les arts demeureront toujours un frivole mystère. Il ignore même probablement les théories anglaises, car il admire outre mesure les réflexions vulgaires d'Addison concernant la fantaisie, et semble railler du même coup l'esthétique.

Voici le passage :

« Depuis Addison, la critique littéraire est de-
» venue plus métaphysique, plus raffinée, plus sa-

» vante; elle a pris le beau nom d'esthétique; mais
» a-t-elle rien fait de préférable aux gracieux et
» élégans chapitres du *Spectateur* sur l'imagi-
» nation? »

Or, voulez-vous savoir ce que renferment ces chapitres? Ils contiennent précisément une esthétique. L'auteur y examine d'abord la nature de l'imagination et des plaisirs qu'elle produit. Il leur assigne deux points de départ : ils viennent de l'extérieur ou de l'âme. Au dehors, trois causes différentes les engendrent : la grandeur, la nouveauté, la beauté. Du monde physique, Addison passe à l'univers intellectuel, cherche la source du plaisir moral et descend de réflexions en réflexions jusqu'aux plus minces détails, jusqu'à l'analyse des métaphores. Ses dix numéros composent donc réellement une esthétique littéraire, analogue à celles que nous ont laissées Bouterweck et Jean Paul; elle est seulement beaucoup moins instructive et si superficielle qu'une multitude de problèmes ne s'y trouvent même pas énoncés. Les autres sont résolus d'une manière peu satisfaisante. Voici, par exemple, comment il décrit le beau :

« Le beau consiste soit dans la variété ou la
» gaîté des couleurs, dans la symétrie et la pro-
» portion des parties, dans l'arrangement et la

» disposition des corps, soit dans l'assemblage de » toutes ces qualités. »

On ne pourrait certes trouver une définition plus extérieure, plus grossière et plus insuffisante. Celle-ci nous montre une des apparences, un des caractères les moins profonds de la beauté ; elle ne nous indique à peu près rien sur sa nature. Platon l'avait déjà repoussée comme trop défectueuse; il avait d'ailleurs éclairci le problème, en nommant le beau la splendeur du bien. Kant a suivi ses traces; l'idée grecque s'est complétée entre ses mains puissantes. Il a vu le beau dans la forme finale, ainsi que le bon dans l'accord de l'organisme avec le but. Addison n'était donc pas même au niveau de la philosophie ancienne. Il a, en outre, commis une erreur bien grave. Il a conçu la beauté comme purement relative et arbitraire.

« Une chose, dit-il, n'est peut-être vraiment ni » plus belle, ni plus laide qu'une autre; nous pour» rions en effet avoir été créés de telle sorte, que » les objets dégoûtans à nos yeux, dans l'ordre » actuel du monde, nous eussent paru agréables ; » mais l'expérience nous révèle que, sans aucune » réflexion antérieure, notre esprit déclare belles » ou laides à la première vue certaines modifica» tions de la matière. »

Ainsi le beau se trouverait être une simple illusion, un caprice du divin moteur. Un nouveau caprice changerait toutes nos idées esthétiques. Et Addison ne voit pas qu'il faudrait d'une part bouleverser l'entendement humain, ce qui ne se conçoit guère, et de l'autre, annuler les lois mêmes de la possibilité! Car la première condition de possibilité, c'est une fin qui détermine les caractères et l'essence de l'être. Or, sitôt qu'il existera un objet donné et un but auquel il se rapporte, cet objet sera plus ou moins conforme à son but, plus ou moins parfait, plus ou moins beau. Le beau, tel que nous le connaissons, n'est pas une idée contingente, mais une idée nécessaire, inséparable de la notion même de l'être.

Comment donc M. Villemain préfère-t-il à d'admirables ouvrages d'esthétique certains numéros du *Spectateur*, puisque ces numéros forment réellement une esthétique vicieuse? Aurait-il pris leur netteté vulgaire pour une profondeur transparente?

M. Villemain s'égare encore dans plusieurs autres circonstances. Non-seulement il ignore jusqu'à la nature de la science primordiale, sans laquelle les études et les opinions littéraires ne sont qu'un jeu de hasard; mais il n'a pas même d'idées pré-

cises sur le but et les divisions de la critique. Elle se présente sous trois formes, dit-il : la forme dogmatique, historique, conjecturale.

« La première est la critique d'Aristote. Elle n'a » pas pour objet de produire, de demander de » nouveaux chefs-d'œuvre. Aristote traite l'élo- » quence et la poésie comme la nature ; il constate » ce qui a été fait, il ne cherche point à inspirer » ce qu'il faut faire, et les préceptes qu'il pose » sont comme autant de lois générales qu'il a tirées » des faits de l'intelligence. »

Voilà certainement la première fois que le mot de dogmatisme est employé pour désigner pareille chose. Eh ! quoi, la méthode péripatéticienne n'est-elle point, d'après les paroles mêmes de M. Villemain, tout expérimentale, tout *à posteriori*, aussi bien dans la critique que dans les autres sciences? Or, le dogmatisme est justement le contraire ; il procède *à priori*, cherchant par la raison seule la clef des mystères philosophiques. Le spirituel savant a donc commis une grande erreur ; il a pris l'empirisme pour le dogmatisme.

« La forme historique appliquée à la critique » littéraire est plus féconde et plus variée ; elle est » durable, et se rajeunit par le mouvement de l'es- » prit humain. On la voit s'introduire, et même

» occuper trop de place dans presque tous les ou-
» vrages du dix-huitième siècle. »

Quoique cet alinéa dût contenir une définition précise de la seconde forme, nous ne reprocherons pas à l'auteur de l'avoir oublié; nous lui demanderons seulement de quelle manière il distinguera la forme historique de la forme empirique, toutes deux étant basées sur l'étude des faits.

« La dernière forme de la critique est la critique
» conjecturale qui a l'ambition de pousser les es-
» prits en avant, de leur ouvrir des routes qu'on
» n'a pas encore tentées, de dire enfin, comme un
» pilote habile : — Allez là, naviguez vers ce point,
» vous découvrirez quelque terre nouvelle. — Cette
» critique a été presque étrangère au dix-huitième
» siècle; il était trop content de lui pour imaginer
» rien au-delà de lui-même. Il y avait à cette époque
» plus de salons que de cabinets d'étude ; on pensait
» pour les autres et non pour soi, on innovait selon
» la mode, et non d'après une rêverie capricieuse
» et solitaire.

« A la même époque, au contraire, chez une
» nation savante, spéculative, ingénieuse, un grand
» travail d'esprit se faisait dans le champ de la cri-
» tique conjecturale. Un homme de talent n'inven-
» tait pas, mais il inventait comment il fallait in-

» venter. Il ne faisait pas une tragédie, un poème » épique; mais dans l'ardeur de ses illusions poé- » tiques, dans le vague de ses espérances, regardant » à droite, à gauche, les Grecs, les Français, Sha- » kspeare, il s'ingéniait pour trouver quelque » chose qu'on n'eût pas pensé, pour trouver quel- » que route où l'on n'eût pas marché, et la propo- » sait à l'émulation de ceux qui voulaient s'y élan- » cer avec lui ou sans lui. »

Dans quelle langue M. Villemain a-t-il lu des œuvres de critique conjecturale? Qu'il daigne nous donner le titre d'un de ces livres où l'on propose, hypothétiquement et au hasard, de nouvelles formes, de nouveaux plans littéraires. Pour moi, je n'en connais point, si ce n'est la *Gaule poétique* de Marchangy. Or, la *Gaule poétique* ne méritait pas à elle seule l'honneur d'une division. Il cite, il est vrai, l'Allemagne; mais où sont donc, en Allemagne, ces volumes de critique pleins de *rêves capricieux et solitaires?* Veut-il par là désigner les Schlegel? Mais les Schlegel sont comme lui des historiens. A-t-il en vue les partisans de l'esthétique? Mais ces philosophes ne hasardent point de conjectures; ils procèdent avec rigueur, ils suivent fidèlement les lois de l'intelligence et de la raison, ils cherchent d'une manière rigoureuse à démêler l'es-

sence du beau, ses effets sur l'homme, sa destination dans l'univers. Où sont ces vagues espérances, ces efforts pour trouver quelque nouvelle route littéraire dont nous parle M. Villemain? ni Baumgarten, ni Schiller, ni Garve, ni Kant, ne se berçaient de flottantes images, ne tournaient les yeux à gauche, à droite, vers les Grecs, vers les Français, vers Shakspeare, afin d'inventer comment on doit inventer. L'esthétique ne s'occupe point des formes particulières, elle détermine les conditions générales du beau; elle ne propose rien aux auteurs, elle ne dresse pas de plans épiques, elle cherche dans la nature et dans le cœur de l'homme les lois éternelles de l'art; elle n'imagine rien, elle prouve; c'est l'artiste, et non le philosophe, qui engendre de nouvelles combinaisons, de nouveaux effets. Quelle a donc été la pensée de l'honorable professeur? Pas une des formes qu'il a décrites ne soutient un moment l'analyse.

M. Villemain, ne connaissant ni les principes fondamentaux sur lesquels s'appuie la critique, ni les ressources, ni la méthode, ni les divisions de cette critique elle-même, n'a guère pu débattre sainement les questions littéraires, moins générales sans doute, mais encore très-importantes et très-difficiles. Nous n'avons pas besoin de dire qu'il les fuit

presque toujours. Dans les endroits où un penseur creuserait hardiment le terrain pour y planter, comme une sorte de mai triomphal, de hautes et puissantes idées, l'auteur du *Cours de littérature* glisse rapidement et avec crainte. On dirait, à le suivre des yeux, que ce sol perfide va s'entr'ouvrir sous ses pas et le dévorer. Ayant d'ailleurs une grande aptitude d'historien, il néglige bientôt les considérations générales et enchâsse au milieu de son récit de petites narrations accessoires; lorsque, par exemple, il se dispose à juger les critiques du dix-huitième siècle, il n'établit pas ses prémisses ainsi que l'aurait fait tout autre, mais jette un coup-d'œil rapide sur les diverses époques où l'on s'est adonné à l'analyse des œuvres d'art. Néanmoins, avec quelque persistance qu'il élude habituellement les déclarations de principes, les subterfuges ne lui réussissent pas toujours, et comme le vieux pasteur des troupeaux de Neptune, il est maintes fois contraint de dire sa pensée. Lorsque, dans son histoire de la littérature au moyen âge, il rencontre Alighieri, cette sublime apparition lui fait négliger ses prudentes réticences, et il se demande : « Qu'est-ce qu'un poème épique? Quels en sont les » élémens et le caractère? poursuit-il. Montes- » quieu, qui aimait à décider les questions par des

» plaisanteries, se moque des gens qui croient qu'on » n'a jamais fait que deux poèmes épiques et qu'on » n'en peut plus faire. Ces gens-là peut-être n'ont » pas tort. Un poème épique, est-ce autre chose que » le monument le plus complet de l'imagination et » des croyances d'un peuple ? Sous ce rapport, le » poème épique convient aux temps où l'on sait peu » de choses, où l'on imagine, où l'on sent beaucoup. » Un tel ouvrage doit être l'encyclopédie d'un siècle » et d'une nation. Vous figurez-vous un poème épi- » que naissant de nos jours, parmi les innombrables » classifications de la science et les travaux variés » des esprits, dans notre société si laborieuse et si » compliquée ? Comment créer une fiction qui soit » une croyance? Comment résumer tant de faits et » d'idées ? »

Avant d'aller plus loin, nous fixerons ici les yeux du lecteur sur une contradiction manifeste. Si le poème épique est le monument le plus complet de l'*imagination* et des *croyances* d'un peuple, il ne saurait être en même temps une *encyclopédie*, il ne saurait être le sommaire de ses idées et de ses travaux scientifiques, car la science ne travaille point à l'aide de l'imagination, et les croyances ne rentrent pas dans son domaine. Elle n'est point un

acte de foi, mais un produit de l'intelligence et de la raison.

Un peu plus bas, M. Villemain attribue à l'Allemagne le système de Vico : « Pénétrante et » mystique, elle a pris plaisir, non-seulement à » décomposer la pensée dans l'individu, mais dans » les races et dans les divers âges du monde. Elle » s'est dit qu'au commencement des nations il y » avait une époque d'inspiration religieuse et d'au» torité sacerdotale, elle l'a nommée l'âge divin. » Lorsqu'au régime de la foi se mêle celui de la » force, que toute inspiration ne sort plus du sanc» tuaire, mais que les hommes, rudes encore, ont » en eux quelque chose de hardi qui les porte aux » grandes entreprises, alors commence l'âge hé» roïque. Puis vient l'âge humain où nous sommes » et qui se prolongera. Dans ce système, dans cette » espèce d'inventaire abstrait des procédés de l'es» pèce humaine, la poésie épique appartient à l'âge » divin, ou plutôt elle se trouve sur les confins de » l'âge divin et de l'âge héroïque. »

Il essaie ensuite de réfuter cette doctrine sans la bien connaître. « L'esprit humain, dit-il, est plus » libre, est plus varié que ne le veulent ceux qui » essaient de le renfermer ainsi dans le compas » d'un système. Il ne reprend pas inévitablement

» la même route ; il ne refait pas à des siècles de » distance un travail tout-à-fait semblable. Sa » progression, une fois commencée, ne s'arrête » pas. » S'il avait pris la peine de lire Vico, il se serait aperçu que telle est aussi son opinion. Lorsqu'il distingue trois périodes successives dans l'histoire des nations, trois formes qu'elles doivent nécessairement revêtir l'une après l'autre, il ne dit point que ces âges sont parfaitement identiques ; ce serait une absurdité. La chevalerie chrétienne ne reproduisait certes point l'héroïsme grec d'une manière tellement fidèle qu'on ne pût saisir entre eux aucune différence. Personne ne voudrait soutenir une pareille thèse. Les analogies d'une époque avec l'autre sont très-grandes sans doute, mais les dissemblances n'en restent pas moins fort nombreuses. Vico les apercevait bien ; il n'a pas affirmé, il n'a pas pu dire que l'intelligence de l'homme refait sans cesse le même travail, et nier ainsi le progrès. Il soutient, il démontre que toute civilisation passe par certaines formes inévitables, puisqu'elles dérivent de la nature même des choses et de l'esprit humain. Ces formes correspondent dans l'histoire aux degrés de développement dans les individus ; et comme la jeunesse, pour prendre un exemple, se manifeste

toujours, dans les derniers, par un certain nombre de caractères identiques, sans néanmoins que les jeunes gens se ressemblent d'une manière absolue, de même l'âge théocratique offre dans les civilisations successives des traits analogues, sans qu'il soit absolument pareil. La forme se reproduit, le contenu change. C'est là l'idée de Vico. Il ne borne pas, ainsi qu'on le voit, la différence des âges anciens avec les temps modernes à quelques notions héritées par nos aïeux et par nous. S'il avait compris l'histoire de cette manière, il n'aurait pas fondé la *science nouvelle*.

A cette méprise s'en joint une autre plus grave concernant le fond même du sujet, ou l'essence de l'épopée.

CHAPITRE IV.

Théorie du poème épique.

Le poème épique forme-t-il réellement une encyclopédie, ainsi que l'annonce M. Villemain? Doit-on le regarder comme une sorte d'inventaire, où l'on trouve décrits, dans un certain nombre de pages, tous les arts, toutes les sciences, tous les procédés agricoles ou industriels d'une période, toutes les habitudes, toutes les opinions et tous les dogmes d'un peuple? Est-ce à la curiosité qu'il s'adresse? Faut-il le ranger parmi les livres d'enseignement?

Nous avons déjà montré que l'artiste cherche le beau et non le vrai; nous montrerons plus bas que les facultés poétiques ne sont point la raison et l'intelligence, mais le sentiment et la fantaisie. Comment le poète jouerait-il, sans perdre son caractère, l'humble rôle de divulgateur scientifique? Comment remplirait-il les fonctions de pédagogue? Ne devrait-

il pas quitter la harpe des bardes le jour même où il se proposerait d'instruire son auditoire? Que deviendraient alors ses créatures imaginaires, ses pompeux tableaux, ses douces et intimes rêveries? Contraint de procéder par analyse et par synthèse, par induction et par conclusion, il suivrait strictement la rigoureuse méthode des philosophes. Serait-ce là le chemin de l'univers idéal? Non-seulement le professeur nous engage à le croire, mais il parle même de classifications.

Il est manifeste pourtant que, selon ces principes, on ne trouverait l'épopée grecque ni dans l'Iliade, ni dans l'Odyssée, mais dans les écrits d'Aristote ou de quelque savant alexandrin; l'épopée latine ni dans l'Énéïde, ni dans la Pharsale, mais dans les ouvrages de Pline ou dans ceux de Varron, s'ils existaient encore; l'épopée chrétienne ni dans la Divina comedia, ni dans le Paradis perdu, mais dans le *Speculum universale* de Vincent de Beauvais. Si M. Villemain refuse d'admettre des épopées ou encyclopédies en prose, il faudra lui aller chercher jusque sur les bords du Gange quelque monstrueux poème didactique.

Une pareille définition du chef-d'œuvre de l'art explique si peu sa véritable nature, qu'elle détruit l'idée même de la poésie. D'où vient donc que le

futur ministre s'est égaré à ce point? La source de sa méprise est facile à indiquer.

Le poème épique retrace effectivement l'ensemble et la totalité de la civilisation au milieu de laquelle il naît. Du ciel jusqu'à l'enfer, des rois jusqu'aux plus humbles manœuvres, des guerres nationales jusqu'au labeur du paysan qui fauche les herbes, l'image entière du monde se reflète dans sa chambre noire. Or, toute civilisation se compose de trois élémens indispensables : une théorie de Dieu appliquée dans le culte ; une théorie de l'homme appliquée dans la vie sociale, et une théorie du monde, qui préside aux rapports de l'homme avec la nature. Maintenant, puisque l'épopée n'est pas une œuvre de science, mais une œuvre d'art, puisqu'elle n'est point un catalogue, une froide énumération où gisent comme en un tombeau les dépouilles des siècles, mais un récit poétique, une brillante unité qui charme le spectateur, elle ne saurait entreprendre l'exposition systématique et abstraite des théories elles-mêmes. Il ne lui reste donc qu'à les montrer sous le voile des faits ou plutôt à montrer les faits engendrés par leur vertu. Le tableau acquerra de la sorte toute la grâce et tout le relief de la vie. L'imagination y trouvera les formes plastiques qui la charment, le sentiment

éprouvera en face de l'éclatante peinture les nombreuses émotions qui peuvent tour-à-tour l'agiter. Au lieu d'un pâle mémoire, nous aurons sous les yeux une splendide reproduction.

D'ailleurs le barde travaille d'une manière instinctive. Loin de juger, d'analyser son époque, il subit l'empire de la société qui l'environne; c'est elle qui parle en lui. Sa ferme croyance aux idées de son temps ne lui laisse même pas concevoir le doute comme possible. Or, ces idées ne forment pas seulement une doctrine religieuse, politique et sociale, elles ne modifient pas seulement l'existence quotidienne; elles sont en outre un point de vue subjectif et poétique d'où les choses s'offrent aux regards sous un jour et sous un aspect qu'elles n'ont pas dans la nature. Avec le dogme, système intellectuel du monde, règne le mythe, transfiguration pittoresque de l'univers. Ainsi, chez les païens, la dryade était le principe à l'aide duquel on expliquait les phénomènes de la végétation et une image que la fantaisie substituait à la plante elle-même. Chez nos aïeux, le diable était le principe au moyen duquel on expliquait l'introduction du mal dans l'œuvre céleste et la forme que l'esprit substituait aux formes variées du mal lui-même. Le crime n'apparaissait plus comme une sanglante

résolution, il empruntait la sombre physionomie de l'ange déchu. Cette métamorphose pénètre plus loin qu'on ne pense; elle atteint les objets les moins considérables, les actions les moins importantes. L'homme des temps féodaux ne voyait pas un produit animal dans les longues soies que charrient les brises d'automne, mais un fil errant tombé du fuseau de la Vierge; les taches qui obscurcissent parfois le disque de la lune ne lui semblaient point un effet naturel, mais l'ombre de Caïn exilé sur la planète et l'épaule chargée du fardeau de ronces qu'il avait eu l'audace de présenter en offrande au Tout-Puissant [1]. Un chien maraudeur jappait-il dans les bois? On croyait entendre les limiers de Saint-Hubert, poursuivant le daim fugitif sous les voûtes mobiles de ses retraites. On n'ignore point qu'aux yeux des Grecs l'arc-en-ciel passait pour l'écharpe d'une déesse.

Ainsi, les doctrines sociales ne transforment pas seulement la réalité; elles ne changent pas seulement d'une manière effective l'état des choses; mais l'action qu'elles exercent sur l'intelligence leur permet encore de modifier dans l'esprit l'image de

[1] Dante, Paradis, 2e ch., v. 50; Enfer, 20e ch., v. 126.— Landino, son commentateur. — Mythologie allemande de Jacob Grimm, page 412.

l'univers. Lorsqu'elle est opérée, cette métamorphose acquiert à son tour une si grande influence qu'elle voile à nos yeux les objets eux-mêmes et leur physionomie ordinaire. Dans une multitude d'occasions, l'homme pense vainement discerner le monde qui l'entoure; il ne voit, il ne saisit que les formes inventées par son âme. Il vit au milieu de ses songes comme au sein d'un brouillard magique. C'est ainsi que le pâtre immobile sur les rocs des Alpes cherche inutilement à percer du regard les profondes vapeurs qui le cernent; les nuages l'enveloppent dans toutes les directions, et la terre avec ses hameaux, ses forêts, ses champs et ses abîmes, ne se montre à lui que par les intervalles, par les déchirures de l'immense rideau.

Voilà donc la tâche de l'écrivain doublée. Outre les changemens positifs survenus dans le monde social, il lui faut retracer encore l'aspect de l'univers, tel qu'il se présente du haut des doctrines en vogue de son temps. Il doit peindre la civilisation réelle, les effets extérieurs produits par la pratique des théories et la manière dont l'homme imbu de ces théories croit voir les choses. Les premiers sont la forme qu'elles revêtent au moment de l'application, la dernière est leur forme idéale, puisque l'entendement ne l'imprime aux objets qu'afin de

les mettre en harmonie avec la nature de ses idées. L'artiste les épure l'une et l'autre pour les faire correspondre à l'élévation de son âme.

Uniquement chargé de peindre la physionomie d'une civilisation et les traits sous lesquels une époque représente les Dieux, les hommes, les objets externes, le poète semble jouer un rôle inférieur à celui du prêtre et du savant, qui tous deux, négligeant l'apparence, se préoccupent uniquement du fond. Il n'exerce pas, en effet, un pouvoir immédiat comme le leur ; mais ce qu'il perd dans le présent, il le regagne dans l'avenir ; ses productions ne meurent pas ainsi que leur influence. Les principes religieux et scientifiques admis pendant une ère plus ou moins longue ne renfermant qu'une portion de vérité jointe à beaucoup d'erreurs, l'homme discerne tôt ou tard l'ivraie du bon grain, jette la première sur la route et ne garde que le froment nourricier. Les systèmes perdent donc doublement leur intérêt ; le faux reconnu pour tel n'a plus sa valeur chimérique ; le vrai depuis longtemps mis au jour tombe dans le domaine des idées banales. Le sort du poème épique n'est pas, à beaucoup près, si rigoureux. Comme l'artiste n'a pas voulu expliquer l'essence des choses, il n'a pu se méprendre. Son désir unique était de peindre avec

force, avec grandeur et beauté ce qu'il voyait, croyait et songeait. S'il a réussi, la force, la grandeur et la beauté demeurent inséparablement unies à son œuvre.

Mais la permanence de ces avantages, simple et naturelle au premier coup-d'œil, résulte de circonstances spéciales dont l'analyse présente assez de difficultés. En effet, il ne s'agit pas seulement ici du plan et des formes du langage; il va de soi-même qu'un plan bien ordonné, qu'un style riche et pur conserveront toujours leur excellence. Mais l'impérissable attrait de ces deux parties est loin de suffire. A quoi servirait la perfection de la charpente et du revêtement, si le contenu blessait l'intelligence? Il faut donc que lui aussi garde une magie éternelle. Or, comment cela peut-il avoir lieu, si le poème retrace une civilisation qui s'appuyait sur des bases erronées? L'illusion une fois détruite et le monument tombé sous les attaques de la philosophie, quel charme son image conservera-t-elle encore?

Il est ici nécessaire d'établir une distinction entre les élemens constitutifs de l'œuvre. Les uns ont gardé leur nature réelle, les autres ont été modifiés par l'esprit, ou sont même de pures inventions. Nous n'avons pas besoin de dire que les premiers

conservent une grâce immortelle. Les sentimens généraux du cœur humain, les pompes de l'univers physique ne sauraient perdre leur beauté; ils parleront toujours à l'âme, si on les a peints de leurs véritables couleurs. C'est donc sur les figures chimériques, comme celles des dieux, et sur les transformations des objets que doit s'exercer la puissance corrosive des siècles.

En effet, les années dissipent l'illusion produite d'abord par le mythe. Un chrétien, par exemple, ne verra pas dans l'écho les gémissemens d'une nymphe éplorée. L'attrait de ces créations diminue donc avec le temps. A mesure que les idées s'élèvent et s'approfondissent, elles revêtent une forme toujours plus solennelle et plus poétique. Le charme des anciens mythes s'affaiblit en présence des nouveaux. Mais il disparaîtrait entièrement si l'œuvre était composée du point de vue intellectuel. Le jour où le système n'aurait plus de valeur scientifique, où il cesserait de contenter la raison, toute espèce de mérite lui serait enlevée. Heureusement pour le barde, il ne l'a point pris de la sorte; il a fait usage des élémens qu'il lui présentait comme de simples inventions littéraires. Sans les entourer de preuves justificatives, sans chercher à séduire logiquement en leur faveur, il a mis tous ses soins,

tout son orgueil à accroître leur beauté originelle; et quoique cette beauté ne puisse être aussi parfaite que celle des mythes à venir, elle n'en a pas moins son prix intrinsèque et sa puissance inaliénable.

Ce n'est pas tout encore; nous n'avons parlé que d'élémens, et il existe un système, des rapports établis entre les matériaux divers. Cet ordre est nécessairement beau, car il est nécessairement harmonieux; que sa perfection soit relative, je ne le nie point; mais on ne saurait la méconnaître. En effet, une civilisation ne se produit que sous l'influence d'idées unitaires, rassemblées en un tout conséquent; des notions éparses, discordantes, sans analogie et sans lien, ne pourraient enfanter un système social; c'est une œuvre géante qui demande une force organisatrice admirablement organisée elle-même. Tant que cette dernière condition ne se trouve point remplie, le monde nouveau demeure à l'état problématique. Or cette corrélation intime qui doit unir tous les principes du système générateur, et qui de là passe dans la mythologie, forme précisément un des caractères essentiels de la beauté. En conséquence, lorsque le système cesse d'être admis comme vrai, lorsqu'il perd sa valeur intellectuelle, il ne perd pas sa valeur esthétique. Du rang de dogme et de croyance, il

tombe à celui du merveilleux littéraire; mais sa grâce et sa puissance poëtiques deviennent alors immuables.

Ainsi donc, trois parties différentes, ayant chacune leur beauté spéciale : le langage et le plan ou la forme particulière à l'auteur, les élémens soit physiques, soit moraux puisés dans l'observation ou la forme particulière à la nature, les mythes et le système général ou une forme particulière à une civilisation. Celle-ci acquiert dans l'œuvre, les autres possèdent d'elles-mêmes un charme indélébile. C'est, comme on le voit, un grand avantage pour le poète de ne pas s'adresser à la curiosité; s'il le faisait, ses écrits périraient sûrement.

On aurait en outre bien tort de croire, avec M. Villemain, qu'on n'a pas fait plus de deux poèmes épiques et qu'on n'en saurait plus faire. Chaque civilisation doit au moins produire un de ces ouvrages et peut en produire plusieurs, car il peut se trouver plusieurs bardes qui se taillent une forme particulière dans la forme générale de leur temps et rassemblent dans un cadre personnel tous les traits de la vie commune. Les agrandissemens de la science et la multiplicité des classifications ne sauraient les empêcher d'atteindre leur but; le poète ne s'en soucie nullement et ne s'en oc-

cupe pas davantage. Sa mission n'est point de transmettre des connaissances; il cherche uniquement à peindre la forme réelle et la forme idéale de son siècle. Et observons-le bien, ces deux formes ne se compliquent pas ainsi que le labeur de l'intelligence; elles semblent même aller en se simplifiant. Aux innombrables dieux de la Grèce, le christianisme a substitué son Dieu trinitaire; la religion musulmane, venue six cents ans plus tard, le réduisit à l'unité absolue. Le vasselage n'employait de même qu'un seul homme dans toutes les circonstances où le monde antique avait besoin de plusieurs individus réunis, un sénat, un collége, une assemblée populaire. D'ailleurs l'augmentation du nombre des rouages ne complique pas nécessairement la forme pittoresque; on embrasse d'un regard le corps humain, et toutefois des milliers d'agens sont nécessaires pour lui imprimer cette figure si peu étendue.

Une chose très-singulière, c'est que des deux poèmes épiques jugés les seules productions de leur espèce, il faut d'abord retrancher le plus ancien. On se trompe en classant la Bible parmi les épopées[1]; il lui manque des principes essentiels

[1] C'est M. Villemain lui-même qui la regarde comme le second des deux poèmes épiques.

pour avoir droit à ce titre. D'abord elle n'a pas été écrite du point de vue littéraire; ce n'est pas une fiction. Elle contient des œuvres de doctrine, un récit cosmogonique et des récits historiques, des préceptes moraux, des odes, des visions et des psaumes. On ne peut donc la nommer un poème. Elle se compose d'une longue suite d'ouvrages sans lien immédiat. On y trouve des productions entièrement dissemblables, depuis des livres gnomiques et des prières jusqu'à de petits romans comme ceux de Tobie et de Ruth. Sans doute elle peint la civilisation hébraïque et nous fait connaître les idées des juifs sur les trois problèmes fondamentaux : Dieu, l'homme et l'univers. Mais elle forme toute leur littérature et devait immanquablement retracer la vie matérielle et la vie morale de la nation. Elle a donc, en effet, un caractère épique; malheureusement ce caractère ne suffit point. L'unité de conception et la tendance exclusivement artiste ne sont pas moins indispensables. Aussitôt qu'un but didactique se trahit, l'ouvrage cesse de former une œuvre littéraire. On a, comme on le voit, beaucoup abusé du mot épopée dans ces derniers temps, on a donné ce nom aux œuvres de Shakspeare et même à de simples voyages. Ces écrits peuvent offrir des traits épiques, mais ils

n'ont pas l'organisation intérieure de l'épopée.

Quoi qu'il en soit, il ne faut point attribuer au développement des sciences et des classifications notre stérilité dans le domaine de la haute poésie. Notre temps est un siècle de doute et de lutte ; c'est la désunion générale qui nous empêche d'exécuter une œuvre épique. Comment peindre en un tout harmonieux une société discordante, où chacun suit sa voie et juge selon ses idées, où règnent mille solutions diverses sur les grands problèmes, mille manières incompatibles d'envisager le monde? Notre époque ayant plusieurs faces opposées, nul ne saurait la reproduire dans un ouvrage conséquent. Si l'on adoptait une des opinions courantes, on omettrait les autres et l'on ne retracerait pas le modèle avec exactitude ; si on les réunissait, leur association produirait un monstre difforme, sans logique et sans caractère. Mais supposez nos sciences en vigueur comme elles le sont et au-dessus d'elles un système général, qui domine toutes les pensées, toutes les actions ; dans un pareil état de choses, l'épopée naîtra d'elle-même. L'artiste se trouvera placé à un point de vue fixe, d'où il pourra peindre le monde sous un aspect unitaire.

Notre temps ne saurait produire qu'un seul genre d'épopée, encore serait-il défectueux et anor-

mal ; je veux parler d'un poème épique individuel. Un homme doué d'une forte organisation y dessinerait l'image de l'univers telle qu'elle se reflète dans son âme. Il n'aurait pourtant de commun avec l'épopée générale que l'étendue de son sujet. La première des conditions épiques lui manquerait totalement ; il ne retracerait pas l'ensemble d'une civilisation, mais une nature spéciale, une manière de sentir et de voir tenant à une conformation particulière. Bien des obstacles d'ailleurs en rendraient l'enfantement pénible et le mutileraient dès sa naissance.

Ainsi que nous l'avons dit, le poème épique embrasse nécessairement trois termes : Dieu, l'homme et le monde. J'admets qu'un esprit original puisse voir les deux derniers sous un jour nouveau, que ce soit même une conséquence de sa nature à part. L'un et l'autre objet posent d'ailleurs devant lui ; qu'il les regarde à travers un certain milieu idéal, et aussitôt ils se transfigurent. Mais l'être sans bornes et le monde invisible, où les apercevra-t-il ? Qui les a jamais considérés face à face ? L'entendement les rêve, la pensée les découvre seule. Les formes que l'imagination leur suppose sont le plus laborieux de tous ses produits. Elle ne les invente même qu'en se laissant guider par un

système, par des idées abstraites, en sorte que ses tableaux prennent une valeur métaphorique et deviennent les symboles des doctrines religieuses. N'ayant point de modèles à l'extérieur, elle ne pourrait sans secours aborder ces plages ténébreuses. Loin de toutes les voies qu'elle foule habituellement, elle ne saurait plus choisir sa route.

Que fera donc le poète ? Essaiera-t-il d'inventer à lui seul une mythologie? Sa nature s'y oppose, car il n'a point le génie philosophique et ne peut guère trouver de principes nouveaux. C'est le révélateur qui met au jour des idées créatrices. Or, ces idées sont la base nécessaire d'un pareil monument.

Supposons toutefois qu'il réunisse en lui la double puissance du penseur et de l'artiste. Le voilà plongé dans les hautes spéculations; une métaphysique découverte par lui-même rajeunit toutes ses pensées. Dès qu'il l'a bien conçue, il lui cherche une forme, il l'enveloppe d'images plastiques; des dieux nouveaux, un ciel ignoré, brillent tout-à-coup au fond de son esprit. Mais ce ne sont là que des travaux préparatoires. Il s'agit maintenant d'écrire un poème avec ces données; il faut que le lotus épique germe dans ces eaux fécondes. Admettons encore par hypothèse que l'œuvre est finie,

qu'elle va subir le jugement du lecteur. Pourra-t-il la comprendre? Ces tableaux insolites produiront-ils sur lui le moindre effet? Certainement non. Comme il n'aura sous les yeux que des résultats, sans connaître les principes qui les ont engendrés, ce sera pour lui une véritable énigme. Il faudrait donc que l'auteur exposât d'abord son système, puis ses inventions mythologiques; il faudrait qu'après avoir créé un monde, il en donnât lui-même une description régulière.

C'est une entreprise au-dessus des forces bornées d'un seul homme. L'intelligence la plus robuste ne peut exécuter, sans aide, un travail qui fatigue ordinairement vingt générations laborieuses et quelques millions d'individus. Le poète doit recevoir ces matériaux tout préparés; il n'invente pas ses dieux, il ne forme ni ses opinions, ni ses goûts. Les idées, les sentimens qu'il exprime semblent un fruit spontané de sa nature; il s'en est imbu dès l'enfance, et les doctrines générales font à la longue partie de son être.

Mieux vaudrait donc renoncer au monde surnaturel que de tenter une œuvre impossible. Mais abandonner l'espoir à ce sujet, c'est abandonner le poème épique, car on néglige ainsi le premier de ses élémens. Comme il doit offrir une image

complète de l'univers, Dieu ne saurait y manquer. Si on le passe sous silence, lui, l'origine et le centre de toutes choses, on ôte à l'homme, à la nature, leur raison d'être, on supprime le lien qui unit entre elles les innombrables parties de la création. Il reste des effets détachés de leur principe, une multitude d'existences éparses et sans cause. L'édifice poétique n'aurait donc point de base et ne satisferait pas plus l'imagination que l'athéisme ne satisfait l'entendement.

Mais, s'il n'y a pas moyen de produire une véritable épopée sans mythes originaux, on peut, en leur absence, exécuter de brillans ouvrages narratifs, comme ceux de Lucain et de don Alonzo d'Ercilla, de vastes compositions héroïques, telles que les Niebelungen et le romancero du Cid. Là, le merveilleux est superflu, et néanmoins le poète a le droit de prendre le ton le plus élevé. Une foule de scènes, de mouvemens épiques embellissent naturellement son œuvre. Il a de nombreux avantages sur les chantres modestes qui traitent des sujets plus restreints; mais, aucune hiérarchie ne vivifiant son ciel désert, il ne saurait avec justice réclamer pour ses fictions le titre d'épopée.

Un seul et dernier genre d'écrits s'offre encore à notre analyse. Certains poètes, nés dans un temps

de doute, prennent le parti de mettre en usage les vieilles croyances. Ils emploient, comme moyens littéraires, des dieux qu'on n'invoque plus et des superstitions généralement abandonnées. Le grand défaut de ces ouvrages est leur nature factice. On ne reproduit pas une civilisation éteinte avec la même force et la même vérité que si l'on travaillait sous son influence. Le tableau ne se coordonne pas alors de lui-même dans votre tête. Il faut en rassembler un à un tous les traits, compulser les livres historiques, choisir les détails essentiels, remplir les lacunes, bref étudier longuement les souvenirs et les ruines d'une époque antérieure, puis, lorsqu'on a fini le travail d'érudition, commencer le travail du poëte, faire passer sur ces ossemens arides le souffle de vie, et prononcer les magiques paroles qui tirent les peuples du cercueil. Pour écrire ainsi une Iliade, il ne suffirait pas d'avoir le génie d'Homère; on aurait besoin d'une puissance incomparablement plus grande. Il est donc fort simple que les tentatives de cette espèce aient toujours échoué depuis l'*Italia liberata*, du Trissin, jusqu'au *Télémaque* de Fénélon et aux *Martyrs* de Chateaubriand. La pâleur des morts reste empreinte sur le front des vieux âges que l'on arrache ainsi du tombeau.

Un autre vice, le manque d'unité, ôte davantage encore à ces narrations la grandeur épique. En effet, toute la patience, toute l'énergie que puisse déployer un écrivain pour se pénétrer d'une civilisation antérieure, ne sauraient changer son être et le faire sentir comme on sentait plusieurs siècles avant lui. Le monde qui l'a entouré dès sa naissance a revêtu son esprit d'une forme indélébile. Les choses ne s'y reflètent point sous le même aspect qu'elles auraient eu six cents ans plus tôt. Mille émotions intimes dont il ne se défie point, et qui d'ailleurs engendrent sa verve, le trahissent sans qu'il s'en aperçoive. Des principes autrefois ignorés le dirigent aussi secrètement. Il réunit en conséquence une foule d'élémens hostiles, des matériaux anciens avec des idées nouvelles. Ainsi, dans Télémaque, on trouvera toujours une pensée chrétienne sous une forme grecque. Le plan seul des Martyrs fixe la date du poème. Chateaubriand voulait démontrer que le mythe chrétien fournit aux arts de bien plus grandes ressources que l'idolâtrie. Cette intention logique annonce une période de scepticisme où la foi lutte contre les attaques du doute. L'auteur a en outre choisi instinctivement dans l'histoire une époque de révolution comme la sienne, époque tout-à-fait imprópre au

genre de récit qu'il tentait. Deux sociétés, l'une naissante, l'autre moribonde, s'y entrechoquent, et il ne serait pas difficile de prouver que le barde pèche souvent contre l'esprit de toutes deux. La *Henriade* mérite des reproches plus grands encore.

Il est donc certain que les périodes de transition ne sauraient produire de poèmes épiques, et M. Villemain n'a pas tort de le croire; seulement, il ne discerne pas les vraies causes de cette impuissance. Il l'attribue à la multiplicité de nos conquêtes scientifiques, et son opinion ne soutient nullement l'examen. C'est son étrange manière de concevoir l'épopée qui l'a ainsi jeté dans une route sans issue.

CHAPITRE V.

Fausse définition de la poésie par M. Villemain. — Nécessité de l'art. — Étourderie et contradictions du professeur de littérature. — Caractère passager de ses écrits.

Il n'est pas étonnant que M. Villemain comprenne si mal l'épopée, car l'épopée forme le genre principal de la poésie, et il ne comprend pas cette dernière. Je ne veux point dire par là que son goût soit mauvais ou son âme froide; il me paraît au contraire sentir fort bien les arts. Mais il ne suffit pas de recevoir des impressions normales, il ne suffit même pas de juger sainement des œuvres données, pour être en état de saisir la nature générale de la poésie et de démêler ses lois essentielles. Or, comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, c'est là précisément la tâche de la critique. Toute sa valeur dépend de la manière dont elle l'exécute. Au reste, nous allons laisser M. Villemain se trahir lui-même :

« On dit que notre siècle est redevenu poétique;
» alors on doit savoir que la poésie est une chose

» sans nom, que souvent elle n'a pas de traits dis-
» tincts, qu'elle est un caprice de l'âme, et qu'avec
» elle l'impuissance de l'analyse est le triomphe
» du goût [1]. »

Rien ne prouve mieux que ce passage combien la science des faits demeure stérile, lorsque l'esprit philosophique qui doit les grouper, les systématiser, les expliquer, n'en vivifie point l'étude. Il nous montre un laborieux professeur avouant qu'il n'a aucune idée nette sur l'objet de ses travaux. La poésie, à l'entendre, serait une chose vague, sans caractère spécial. Mais alors comment peut-on en parler? Que peut-on dire d'une ombre sans forme? Jamais certes on n'a conçu d'opinion plus étrange.

En effet, ou la poésie existe, ou elle n'existe pas. Si elle n'existe pas, il est tout simple qu'on ne puisse lui assigner de traits distinctifs et lui donner aucun nom.

Mais, si elle existe, elle diffère de toutes les choses qui ne lui sont pas identiques. Elle diffère, par exemple, de l'astronomie, de la navigation, du commerce et du labour. Elle n'est ni la borne du chemin, ni la pierre du foyer. Elle a donc des at-

[1] Cette phrase n'est point une raillerie, comme on pourrait le croire : la suite démontre qu'elle exprime l'opinion sérieuse de l'auteur.

tributs qui la distinguent des autres objets. Ces attributs déterminent évidemment son essence et permettent de lui donner un nom.

De plus, si elle a des caractères fixes (et elle ne saurait exister sans en avoir), on peut les discerner et les décrire. La fonction de l'intelligence consiste précisément à démêler ainsi la nature des choses. La poésie est donc susceptible d'analyse, puisque nous avons tous les moyens nécessaires pour saisir et spécifier ses qualités fondamentales. L'ignorance d'une critique inférieure à sa vraie tâche n'annoncerait nullement le triomphe du goût ; elle annoncerait tout au plus la misère de cette critique.

En outre, si la poésie a une essence particulière et des formes précises, comment pourrait-elle être un caprice? Elle n'existe qu'en remplissant les conditions de sa nature, en suivant les lois dont elle ne peut négliger l'observation. Y a-t-il là rien d'arbitraire? Y a-t-il là rien qu'on puisse envisager comme une fantaisie, comme un acte irrégulier, n'admettant nul contrôle? Certainement non ; sous peine de ne pas être, la poésie doit suivre un chemin fixe que déterminent d'avance son but et son point de départ.

Mais cette définition de la poésie ne contient pas seulement une erreur ; elle est en outre une

espèce de blasphème. Si on l'admettait avec toutes ses conséquences, la poésie ne serait plus qu'un jeu d'histrion. Privée de base constante, se livrant à mille singularités, marchant au hasard sur un sol variable, elle aurait toutes les allures d'une bohémienne en délire; et, ce qui ne serait pas moins triste, elle perdrait, du même coup, la plus grande partie de sa puissance. Les liens étroits qui l'unissent à la philosophie, à l'humanité, à l'existence générale, se trouveraient dès lors brisés sans retour. Produit inutile, songe frivole d'une âme oisive, il ne lui resterait qu'une mince valeur; elle tomberait au niveau de ces curiosités puériles dont l'ingénieuse structure fait regretter que tant d'adresse et de patience n'ait point eu un meilleur emploi.

L'art n'a pas ce caractère vainement laborieux. Ce n'est point un saltimbanque suspendu dans les airs. La poésie, j'ose le dire, constitue un de nos besoins les plus essentiels. L'homme, suivant l'expression de Jésus, ne vit pas seulement de pain, mais encore de la parole de Dieu. Effectivement, l'âme a ses exigences aussi bien que les organes matériels. Active de sa nature, les misères sociales et l'impérieuse obligation de lutter contre une foule de pouvoirs hostiles la condamnent souvent

à un morne repos. Qui réveillera par momens l'intelligence endormie du laboureur? Ce ne seront point les doctrines religieuses; il les connaît depuis long-temps, elles n'ont plus rien de nouveau pour lui, et il ne les commente pas. A certaines époques, d'ailleurs, bien des générations en sont privées. Sera-ce la science qui le fera vivre passagèrement de la vie morale? Que lui importent ses déductions? Il ne comprend même pas la langue dont elle se sert. Il ne lui resterait en conséquence nul moyen d'employer ses forces spirituelles, de goûter les joies sereines de leur libre usage, si des hommes choisis ne venaient, comme des messagers d'en haut, émouvoir ses fibres secrètes et lui parler noblement de ses plus chers intérêts. C'est là ce que font les bardes. Ils ne lui demandent pas une attention fatigante qu'ils n'obtiendraient point; ils n'exigent de lui ni patience ni courage. Pleins de vives émotions, agités des douleurs et des espérances communes, ils parlent à l'homme de sa destinée ou en retracent les évènemens dans de touchantes peintures. Aux accords de leur voix magique, le paysan soucieux laisse tomber sa houe. Les purs instincts de l'âme, étouffés par les obsessions de la vie ordinaire, se raniment en son cœur; l'ange abruti qui ne pen-

sait plus au ciel lève soudain la tête vers ces plaines natales où fleurissent les soleils. Une vague conscience de sa noblesse le remplit d'une douce joie; et, libre un instant des soins de la matière, l'esprit immortel écoute avec transport les chants de sa patrie.

Mais croira-t-on que le manœuvre seul ait besoin du poète? Croira-t-on que l'art soit moins nécessaire aux érudits? Le médecin, occupé tout le jour de nos souffrances, le botaniste, épiant les amours des fleurs, l'archéologue, perdu dans les sombres carrefours des vieux âges, sentent-ils leur âme pleinement satisfaite par l'objet de leurs études? Le désir de la vérité les possède-t-il uniquement? N'ont-ils pas les mêmes joies, les mêmes douleurs, les mêmes affections que les autres hommes? Leur esprit, en un mot, n'est-il pas plus vaste que leur science, et n'ont-ils point des aspirations étrangères à leurs recherches habituelles? Qui donc satisfera cette portion de leur nature et les entretiendra des choses humaines par excellence? Ils n'ont point le loisir d'y songer ou n'y songent que dans l'intervalle de leurs travaux, quand leur âme fatiguée n'est plus digne de ces nobles matières. La poésie seule peut alors remplir le vide de leur cœur; elle seule peut les en-

traîner loin du monde réel, peut les émouvoir et les occuper des grandes questions, sans demander à leur intelligence de nouveaux efforts; car un précieux avantage des monumens littéraires, c'est qu'ils s'emparent des facultés et n'exigent pas, comme les œuvres didactiques, l'exercice d'une attention réfléchie.

Mais si l'art est une nécessité pour l'auditeur, il en est une plus impérieuse encore pour le poète. En effet, celui-ci, doué d'une puissance morale supérieure à celle de la multitude, éprouve davantage l'inquiétant désir d'employer ses forces spirituelles. S'il ne détourne de la vie ordinaire son exquise sensibilité, elle deviendra pour lui une source de tortures. Par cela même qu'il goûte mieux les beautés de l'univers, il s'irrite plus profondément à l'aspect du mal, et les chagrins lui causent des souffrances exceptionnelles. Il a donc besoin, comme Saül, que les airs dolens de la cithare apaisent le démon de son cœur; il a besoin d'épancher dans une œuvre idéale cette puissance orageuse qui bouleverserait son âme : le travail de la pensée est pour lui la première condition du bonheur. Otez-lui ses songes décevans, il périra bientôt dans un incurable ennui. Faut-il s'étonner encore de ce que toutes les exigences de la matière

s'effacent devant ces aspirations immatérielles? Faut-il s'étonner encore de voir tant de jeunes élus braver les horreurs du dénûment pour satisfaire les divines propensions de leur âme? Offrez-leur donc, êtres grossiers, offrez-leur ces jouissances qui vous remplissent d'une brutale ivresse; offrez-leur vos mets délicieux, vos splendides hôtels, vos éclatantes parures, et lorsqu'ils seront environnés de ce luxe, défendez-leur l'étude, la rêverie, les longues méditations, défendez-leur les saintes extases dans la paix religieuse des nuits. Vous verrez un sourire de dédain flotter sur leurs lèvres ; vous les verrez déposer en silence vos riches manteaux, prendre une seconde fois le bâton de houx, et s'en aller, pauvres comme Job, mais grands comme la poésie qu'ils chérissent, savourer librement l'air inspirateur des cieux.

Le caprice annonce une âme faible, que certains pouvoirs, l'imagination, par exemple, ou une sensibilité fantasque, égarent dans une multitude de désirs étranges. Or, je le demande, cette bizarrerie annonce-t-elle un vrai poète? Ne doit-il pas, au contraire, avoir une âme bien organisée, une âme harmonieuse comme ses productions? Ne doit-il pas joindre aux qualités purement poétiques une belle intelligence, une mémoire sûre, une attention

vigoureuse et une force d'enchaînement logique peu ordinaire? S'il ne réunissait tous ces dons, comment pourrait-il exécuter des chefs-d'œuvre? Il ne serait en état de comprendre ni la nature, ni le drame social, et encore moins de les peindre. Il n'aurait pas la vigueur nécessaire pour élaborer une longue composition, intimement liée dans toutes ses parties. Ces facultés seules donnent des notions claires sur l'essence des choses, et une rectitude spirituelle qui maintient l'âme dans les voies générales de la poésie. Or, c'est là l'unique moyen d'intéresser tous les hommes; la muse paraît alors leur conscience personnifiée; elle idéalise leurs sentimens les plus secrets, elle leur dévoile les abîmes les plus mystérieux de leur esprit, elle éveille, elle fait murmurer à son haleine, comme un instrument enchanté, leurs souhaits les plus profonds, leurs tendances les plus douces, leurs rêves les plus magiques.

Le caprice forme si peu l'essence de la poésie qu'il annonce toujours en se montrant la fin d'une période littéraire. Lorsque les hommes amollis par une longue paix, blasés par un long commerce avec les livres, ont perdu cette énergie interne qui porte l'âme à s'occuper des grands mystères; lorsqu'ils cessent d'éprouver ces orageuses secousses dont la

mémoire permet seule d'atteindre aux grands effets poétiques, les intelligences relâchées s'abandonnent à mille fantaisies. Ce n'est plus la destinée humaine qui les occupe, ce ne sont plus les riches tableaux de l'univers matériel, ni les sombres inquiétudes dont la vie future remplit toute organisation puissante. Elles s'amusent à versifier l'histoire d'un lutrin ou d'un perroquet, elles vous entretiennent prolixement d'une boucle de cheveux ou d'un seau dérobé. Lorsqu'une nation écoute un chantre assez frivole, assez puéril pour décrire minutieusemen les roues d'une horloge, pour adresser une ode aux mânes d'un passereau, soyez sûr qu'elle est à jamais bannie de l'éden poétique, si de violentes crises ne la métamorphosent et ne renouvellent ses idées.

Nous croyons maintenant avoir prouvé que l'illustre académicien entend fort peu les questions générales de critique et de littérature. Non-seulement il les évite toujours, mais lorsqu'il est contraint de les aborder, il s'y fourvoie d'une manière si étrange que l'on doute malgré soi de son aptitude pour l'enseignement. Avec une étourderie semblable, il était impossible que M. Villemain ne tombât pas dans une foule de contradictions. Il serait aisé d'en réunir quelques centaines ; nous négligerons

toutefois ce travail peu attrayant, et nous nous bornerons à en citer deux. Il déclare d'abord, par exemple, l'étude de nos anciens monumens littéraires indispensable, puis au moins inutile.

« On s'écarte aujourd'hui du caractère de notre » langue, par recherche et par ignorance. L'accep- » tion primitive des mots, leur sens natif et par- » tant leur vérité, leur grâce s'est altérée. On innove, » non pas dans le génie de notre langue, mais con- » tre son génie, toujours clair et précis. *S'il est un » préservatif contre cette erreur, c'est l'étude de l'an- » tiquité française, en remontant jusqu'à Froissart » et à Joinville.* »

« Sans doute nous ne voulons pas médire de » cette enthousiaste et savante imitation, qui trans- » porte le poète dans d'autres mœurs et *l'enrichit » des beautés d'une autre langue.* Que n'a point dû » Milton à la Bible et à Homère? Et le plus libre, » le plus capricieux, le plus charmant des poètes, » Arioste, que n'a-t-il pas pris à l'antiquité? Mais » quand l'imitation *est une étude de langue et de » style sur des modèles indigènes, elle ne produit, » quel que soit l'art de l'écrivain, qu'une perfection » apparente.* »

Après avoir tourné en dérision le théâtre de

Shakspeare, il regrette amèrement que nos tragiques n'aient pas été inspirés par lui.

« Dans le *Spectateur*, dit-il, le tumulte, la con-
» fusion sanglante de la scène anglaise est l'objet
» de fines et sévères critiques. Que diraient nos no-
» vateurs des jugemens que voici : La tragi-comédie,
» telle que l'a faite le théâtre anglais, est une des
» plus monstrueuses inventions qui aient jamais
» passé par la tête d'un poète. On pourrait aussi
» bien imaginer d'enchevêtrer dans un même poème
» les aventures d'Énée et celles d'Hudibras. »

« Addisson et ses amis ne s'élèvent pas avec
» moins de force contre cette profusion de meurtres
» qui jonchent la scène anglaise, tout cet attirail de
» mort qu'elle a dans ses magasins et qui a passé
» dans ceux de notre théâtre. Il est curieux de les
» voir opposer Sophocle à Shakspeare ; *et cet exem-*
» *ple prouvera que tout n'est pas à faire dans la cri-*
» *tique, et que l'ancienne régularité de notre théâtre*
» *s'appuyait sur une savante analyse du cœur hu-*
» *main.* »

Dans une autre page, M. Villemain se réfute ainsi lui-même : « Nous regrettons que Shak-
» speare n'ait pas eu en France un autre intro-
» ducteur que Voltaire, qu'il ne nous ait pas été
» connu plus tôt, à une époque moins avancée de

» la langue et du goût ; enfin qu'il ne se soit pas » assimilé à nous, comme un des élémens de notre » création théâtrale, au lieu d'être invoqué pour » la détruire. Qui de nous, lisant Shakspeare, » n'a regretté parfois que Corneille n'ait pas eu ce » plaisir, et ne s'est dit que l'art peut-être y aurait » gagné?

» Corneille échauffa son puissant génie à la flamme » de Caldéron, de Lopez de Vega, etc. S'il se fût » également approché du théâtre anglais, si, lors- » qu'il commençait à languir, après ses grandes » créations, il eût été touché par Shakspeare, avec » quelle énergie l'auteur de *Rodogune* aurait-il pu » reproduire *Lady Macbeth?* Même sur les Romains, » n'eût-il pas appris quelque chose dans le *Corio-* » *lan* de Shakspeare? Et quelles vues sur la forme » tragique des sujets modernes son génie neuf et » hardi n'aurait-il pas recueillies dans *Richard III*, » dans *Henri VIII?* Corneille n'avait pas le pré- » jugé qui domina plus tard. Il ne dédaignait pas » l'obscurité de nos temps barbares. »

Mais l'irréflexion de M. Villemain ne l'entraîne pas seulement à se contredire, elle lui fait en outre porter, dans bien des circonstances, de singuliers jugemens. Il appelle Longin un homme rare, passionné pour les lettres, pour le beau idéal! « Cette

» espèce d'idolâtrie littéraire, s'écrie-t-il, a suffi » pour animer le rhéteur grec d'une verve qui nous » attache et nous intéresse encore. C'est là le su» blime de la critique, c'est son œuvre d'inspira» tion. » Longin, un homme inspiré! Lui, le vague paraphraseur qui s'éloigne perpétuellement de son sujet, qui ne l'aborde pas une seule fois; et, au lieu d'approfondir une si belle matière, compose une rhétorique bien inférieure à celle d'Aristote! Lui qui regarde comme les principales sources du sublime le choix des mots, l'élégance de la diction et l'arrangement des paroles « dans toute leur ma» gnificence et leur dignité »! Voilà certes un singulier panégyrique! L'homme qui a pu confondre la poésie avec le langage ne le mérite assurément pas. L'admiration enthousiaste de M. Villemain pour les mesquines et insignifiantes productions de La Harpe, pour les illisibles critiques de Marie-Joseph Chénier, ne prouve pas non plus beaucoup en sa faveur.

L'utilité de ses ouvrages ira donc sans cesse en diminuant. M. Villemain, comme nous l'avons remarqué d'abord, est un homme de transition; il n'a fait que préparer le succès de la nouvelle école. Le plus grand nombre de ses jugemens sont frappés du sceau romantique. Il n'a pas cette vénération

superstitieuse pour les anciens, qui rend si grotesque notre vieille critique, et ne l'a pas empêchée de méconnaître le génie grec. Ne pouvant non plus se résoudre à partager les espérances modernes, il flotte au gré de mille impressions diverses. Il s'annonce comme un éclectique, « en ce sens, dit-il, » que nous aimons tout ce qui est beau, ingénieux, » nouveau, n'importe quelle soit l'école. » Cette tolérance dans les murs de la Sorbonne peut déjà passer pour un progrès; la monomanie classique touchait à sa fin, puisqu'un homme qui aurait dû la partager s'en éloignait comme d'un fanatisme absurde. Mais l'indécision de M. Villemain ne lui a permis d'aborder franchement aucun problème; il n'a pu émettre des idées nouvelles; il n'a pu rien établir, ni exercer une action durable.

La seule partie de ses leçons qui présente un intérêt moins éphémère, c'est la partie purement historique. Ses ouvrages sont un dépôt de faits qu'il est plus agréable d'aller chercher là qu'ailleurs. L'aisance avec laquelle il les rassemble en groupes animés accroît le charme inhérent à ces études. On le suit comme un guide plein de science, dont la parole féconde tire de la poussière les races oubliées, pendant qu'il vous montre et vous explique les monumens élevés par leurs mains. Toutefois

son aptitude en ce genre a des bornes. Il saisit plutôt l'extérieur des choses que leur organisation intime. Lisez son histoire de la poésie au moyen-âge; nous révèle-t-il les caractères fondamentaux de cet art si long-temps dédaigné ? Nous enseigne-t-il comment il se distingue des littératures païennes ? Nous fait-il pénétrer dans le sanctuaire de la vie poétique chez nos aïeux ? Sait-on, après avoir terminé, quels sentimens nouveaux palpitaient au fond des cœurs et changeaient les goûts en même-temps que l'existence ? il faut bien dire que non. L'auteur n'a point eu la force nécessaire pour comprendre le système organisateur d'où sortait la foule des œuvres partielles. La seule manifestation que l'on trouve à cet égard dans son cours de littérature est la suivante : « Y a-t-il là (au moyen-âge) » une nouvelle époque pour l'esprit humain, au » moins dans les arts ingénieux de l'imagination » et du goût ? Je le croirais. » Il n'a pas même osé dire : *Je le crois.*

Ainsi, quoique M. Villemain ne soit pas poète, comme le démontre suffisamment Lascaris, son talent ressemble à celui des artistes. Ce n'est pas une qualité scientifique, mais un don personnel; il n'élabore pas des idées, il exprime des sentimens. Il ne découvre pas de ces notions générales qui de-

viennent la propriété de quiconque en saisit le sens, il énonce des opinions sur des objets particuliers. Ses livres nous apprennent ce qu'il pense de tel ouvrage ou de tel auteur, mais il n'apprendront jamais à penser, ils ne formeront le goût de personne. Ses avantages sont incommunicables, parce qu'ils sont instinctifs. Or, de toutes les dispositions, c'est la moins favorable à l'enseignement. Il n'en existe point qui rende un homme plus inutile, car si elle permet de réjouir les esprits, elle vous ôte le moyen de les éclairer. Elle donne à l'auditoire bonne opinion de vous, mais le laisse tel qu'il était loin de votre chaire.

Si tous les auteurs avaient un caractère aussi individuel, la race humaine tomberait dans une funeste immobilité. Comme elle vit d'une existence générale, qui domine et embrasse celle des particuliers, elle repose tout entière sur des principes généraux. Ces principes introduits fatalement dans les âmes par la puissance des choses d'abord, ensuite par la force de l'exemple, de l'usage, de l'autorité, composent la richesse morale des nations. Ils changent peu à peu la face de la terre, en gouvernant le corps social et en modifiant les esprits. Eux seuls rendent le progrès possible, car ils forment le seul patrimoine que les générations puis-

sent se transmettre. Tout le reste, qualités personnelles, trésors longuement recueillis, menaçantes bastilles, pompeux édifices, tombent sous les assauts multipliés des ans. Et tandis que ces biens éphémères disparaissent, les vérités générales grandissent. Mieux comprises tous les jours, plus franchement reconnues, plus habilement appliquées, elles flottent sur le monde ainsi qu'une éternelle lumière. Les bienfaiteurs de notre espèce, les héros du genre humain sont donc ceux qui lui apportent des idées fondamentales, abstraites, universelles et grossissent par là son pouvoir en même temps que sa science.

CHAPITRE VI.

Réflexions sur la vérité dans l'art et sur la composition, par M. Alfred de Vigny.—Débuts de M. Sainte-Beuve.—Tableau de la poésie française au seizième siècle.

Dans la même année où le futur ministre obtenait une vogue soudaine, M. de Vigny obtenait un succès non moins flatteur. Ses poèmes avaient, pour ainsi dire, ébauché sa réputation; l'admirable *Cinq-Mars* vint la parfaire. De tous les auteurs actuels, c'est celui qui a toujours eu le goût le plus sûr, les idées les plus justes, le caractère le plus noble et l'âme la plus bienveillante. Ce serait pour nous une satisfaction que d'analyser ses ouvrages, qui nous semblent avoir été mal appréciés par la critique; mais la nature de ce livre s'y oppose. Nous ne devons nous attacher qu'au petit nombre de ses pages théoriques.

Ses *Réflexions sur la vérité dans l'art* consti-

tuaient, à l'époque où elles virent le jour, un phénomène exceptionnel. Les réformateurs, nous l'avons dit, comprenaient peu leur œuvre : ils marchaient au hasard vers des parages inconnus. Or cet opuscule annonce un talent d'un autre genre ; il ne manque certes pas d'esprit philosophique. M. de Vigny distingue très-habilement la vérité idéale du vrai positif. L'un copie les formes vulgaires de la réalité ; il peint minutieusement l'existence quotidienne ; il croit donner une image plus fidèle, parce qu'il se préoccupe des mille aspects du variable et du contingent. Mais, tandis qu'il arrête ses yeux sur le fait, l'essence lui échappe. Il a le détail et n'a point l'ensemble, il a des formes particulières et n'a point la vie. L'artiste idéal est le seul qui la reproduise ; il va droit au fond des choses, il en saisit les principes et les groupe harmonieusement. L'individuel ne lui cache pas le général. Or, l'humanité n'aime que cette dernière espèce de vrai, ou du moins lui sacrifie toujours le réel. Dans l'histoire, par exemple, elle néglige les élémens divers et insubordonnés pour les traits typiques. Elle rejette d'une époque ou d'un grand caractère ce qui en affaiblirait l'unité. Elle prête aux héros des discours en harmonie avec leur nature ; elle les complète et y met la dernière main.

Observons toutefois que cette vigueur de l'artiste, qui domine les fluctuations du réel, n'est pas la vigueur du philosophe qui abstrait. Celui-ci cherche à se représenter le modèle unique, le divin exemplaire des choses ; il constate l'essence des objets et en reste là. Pour le poëte, elle n'est qu'un point de départ ou un itinéraire : elle l'empêche de se fourvoyer au milieu des attributs exceptionnels. S'il invente des hommes, ils posséderont les caractères généraux de l'humanité. Il ne fondera pas une pièce sur une simple anomalie, comme le rival impuissant de Shakspeare, ce Ben Jonson qui dessine des personnages uniquement spécifiés par un caprice. Mais il ne se bornera point non plus à reproduire les élémens constitutifs ; il y joindra des élémens individuels, sous peine de ne pas offrir la ressemblance de la vie ; le général, dans son œuvre, ne se présentera que sous les traits du particulier. L'histoire lui sera d'un grand secours pour atteindre ce but ; elle lui fournira des couleurs et des lignes déterminées qui localiseront et animeront ses héros. Voilà des idées aussi justes que profondes ; M. de Vigny, en les émettant, s'est rencontré, à son insu, avec les grands théoriciens de l'Allemagne, surtout avec Kant, Hegel et Schiller.

Après avoir publié ces *Réflexions*, il quitta pour

long-temps le domaine de l'esthétique. Il n'y rentra qu'en 1840, à propos d'une noble infortune. On le vit alors combattre les erreurs de nos juges littéraires sur ce qu'ils nomment *la charpente*. Cette charpente, c'est la composition, et rien n'est absurde comme le dédain qu'on affiche pour elle. Aucune partie de l'art n'a plus d'importance. Presque tous les mérites de l'ouvrage en dépendent. Sa tâche est effectivement très-étendue : elle choisit le sujet, invente les caractères et l'action, coordonne l'ensemble et les détails. Dans la poésie soit épique, soit simplement narrative, soit dramatique, elle exécute la principale besogne ; celle du style est peu de chose relativement à la sienne. Le travail du style n'occupe la première ligne que dans les genres où le plan devient superflu : l'ode et la satire entre autres. Elles n'expriment que des émotions, que des pensées ; elles doivent plaire par la forme, autrement elles ne plairaient pas du tout, puisque c'est l'unique moyen dont elles disposent. Mais l'art objectif a de bien plus vastes ressources, et il ne lui est point permis de l'oublier. Il trace le tableau du monde et de la vie humaine ; il a d'autres conditions à remplir, d'autres effets à obtenir. La critique française a révélé une grande ineptie en louant toujours l'élocution d'une manière exclusive. Outre

qu'elle ignorait ses véritables lois, elle négligeait ainsi des problèmes de la dernière gravité.

Ces considérations ne me paraissent pas moins belles que les précédentes. Il est fâcheux que l'auteur de *Cinq-Mars* n'ait pas plus souvent débattu des questions littéraires. Sa lucide intelligence a fait faute à ses compagnons de route. Pendant qu'il se taisait, de puérils sermonneurs endoctrinaient le public; M. Sainte-Beuve répandait sur l'école nouvelle de profondes ténèbres.

Le sort des hommes de pensée présente les contrastes les plus bizarres, les différences les plus injustes. Les uns pénètrent dans la vie comme dans une mine; tout leur est obstacle et pierre d'achoppement. Il leur faut sans cesse déployer une opiniâtre vigueur, creuser leur route au sein d'une masse rebelle et faire sauter les granits qui leur barrent le passage. Les autres n'ont point, à beaucoup près, autant de mal; l'existence s'ouvre pour eux comme une allée de parc; s'ils doivent d'abord monter quelques marches, cette peine insignifiante rend plus douce la paisible promenade qui succède. Elle les met en vue, elle agrandit l'horizon sur lequel ils planent, elle leur donne l'air d'avoir escaladé la gloire à la sueur de leur front.

M. Sainte-Beuve est un de ces auteurs qui débu-

tent dans la vie littéraire sous de magiques auspices; je défie qu'on rassemble autour d'un homme plus de circonstances avantageuses. Ni les conseils bienveillans, ni les protections efficaces, ni les amitiés encourageantes, ni le charme excitant d'une gloire précoce, ne lui ont manqué. Tout critique devrait implorer du ciel, comme une grâce extraordinaire, une position pareille à la sienne lorsqu'il a pris son brevet de réformateur. Jeter dans la poussière des principes minés par la base, ce n'était pas une tâche bien rude. Depuis long-temps la nation marchait vers une autre littérature : madame de Staël et Chateaubriand l'avaient lancée en pleine carrière; Lamartine et Hugo achevaient de la conduire au but. C'est alors (1826) que M. Sainte-Beuve se chargea de défendre les novateurs. Quel admirable instant! au sein d'une paix profonde, tous les regards étaient fixés sur la jeune école; la lutte même qu'elle avait à soutenir la rendait plus intéressante et donnait du poids aux moindres paroles de ses chefs; aucune idée importante ne pouvait passer inaperçue; les lecteurs ne craignaient ni le sérieux ni la fatigue, et c'était le moment, ou jamais, d'expliquer la nature aussi bien que les droits du romantisme.

Voilà quelle était la mission de M. Sainte-Beuve.

Critique officiel du parti, solennellement chargé de faire ressortir les avantages de la réforme et de prouver combien elle était nécessaire, il devait montrer le but qu'elle se proposait. Sans indiquer sa nature, on ne pouvait ni la défendre régulièrement, ni assurer sa victoire. Agir d'une autre manière, c'était se battre pour un fantôme et vouloir imposer au goût général un art dont on ne connaissait pas même les premiers élémens. Tout le monde s'attendait à voir formuler la théorie de l'art moderne; l'examen suivant montrera si Joseph Delorme y est parvenu.

La plus ancienne proclamation faite par M. Sainte-Beuve est le *Tableau de la poésie françaíse au seizième siècle*. Son but, en composant ce livre, était de rattacher l'école actuelle à une école antérieure, de montrer qu'elle n'est point fille du hasard, et de lui donner des aïeux. Cette idée mérite un sincère éloge. En effet, tant que la littérature nouvelle passait pour un fruit spontané, sans lien avec l'existence précédente de la nation, il était permis de la regarder comme l'œuvre du caprice, et de s'attendre à la voir disparaître bientôt sous cette rafale éternelle qui chasse les circonstances l'une devant l'autre. Un art grandi au sein d'une chaleur éphémère pouvait ressembler à ces fleurs trop hâtives,

qu'anéantissent les derniers froids de la saison rigoureuse. Il fallait donc prouver que la poésie romantique, loin de s'être élancée tout à coup hors du sol, avait chez nous des racines vivaces et profondes. Ce n'est pas une plante annuelle; mais un chêne contemporain des martyrs et de saint Louis[1].

Les travaux de tout genre exécutés depuis deux siècles rendaient la tâche aisée. Il ne s'agissait plus que de réunir toutes les idées éparses concernant l'art moderne, de les approfondir, de les mettre en ordre et de les compléter. Peu à peu une image nette du romantisme se serait dégagée de leur sein: on aurait pu en donner une définition exacte, et bien des erreurs auraient été prévenues.

Ce labeur demandait surtout de la méthode et une assez large connaissance des œuvres modernes. Il n'y a pas là de quoi effrayer l'entendement humain. Les causes qui ont produit le moyen-âge sont au nombre de sept ou huit: il fallait tout simplement les compter et les analyser. En les comparant avec les mobiles de la vie et de la littérature païennes, en notant leurs similitudes et leurs différences, on aurait bientôt su caractériser notre poésie de la

[1] Dans une ou deux phrases, M. Sainte-Beuve paraît entrevoir cette idée, mais il ne l'adopte point et n'en devine nullement l'importance.

manière la plus nette, et cette description eût reflété sur la poésie antique une merveilleuse lumière. Si l'on nous objectait que nous peignons l'entreprise sous de trop agréables couleurs, nous répondrions qu'il n'y a point à choisir. Ou bien ne vous mêlez pas de critique, ou bien acceptez toutes les conséquences de votre détermination. Les difficultés probables n'importent guère; il s'agit d'atteindre le but, et non pas de discuter la longueur du chemin. Une vaste question se présente; il faut la résoudre, et obtenir la vérité, à quelque prix que ce soit.

Au lieu de suivre cette marche rationnelle, que fait M. Sainte-Beuve? Il choisit arbitrairement dans le passé une période dont la littérature lui semble avoir des analogies avec les réformes de l'école naissante; il la prend pour modèle, il s'y cantonne, il en fait une sorte de bastion, d'où il tourmente ses adversaires; mais, trop occupé des escarmouches, il oublie les grandes opérations qui lui assureraient une victoire définitive. On dirait, à l'entendre, que le seizième siècle n'a pas eu de prédécesseurs; il le considère isolément, il supprime derrière lui le moyen âge, il le détache du continent de l'histoire générale, pour en former une espèce d'île cernée par une eau profonde. Quels

changemens avaient eu lieu dans l'esprit des hommes depuis la destruction du paganisme ? de quelle façon les idées chrétiennes avaient-elles déplacé le point de vue poétique ? quelles métamorphoses de l'intelligence avaient préparé les métamorphoses de l'art ? Ces questions fondamentales ne préoccupent guère M. Sainte-Beuve. Il murmure quelques phrases sur le roman de la Rose, sur Charles d'Orléans et sur Villon ; puis, satisfait de ces vains prolégomènes, il entre en matière sans nulle inquiétude.

Une fois établi dans le seizième siècle, il pouvait du moins le parcourir de la base jusqu'au faîte. Loin de s'aheurter à la forme, il devait chercher le sens intime de l'art pendant cette période, et se demander quels étaient alors les foyers communs d'inspiration. *Ab Jove principium;* il faut toujours, lorsqu'on parle de poésie, s'enquérir d'abord de son origine intellectuelle. Non pas que je veuille le moins du monde attenter aux droits de l'expression et lui ravir son importance ; la juger avec dédain, ce serait témoigner peu de discernement : la littérature ne saurait exister sans le respect du style ; mais, comme c'est la pensée qui le détermine, comme il est le vêtement de l'esprit et se moule sur ses contours, la raison exige qu'on

examine celui-ci en premier lieu. Or, M. Sainte-Beuve n'y songe point; il a l'air de croire que la forme subsiste par elle-même, indépendamment de toute circonstance psychologique. Et il n'omet pas seulement les idées : l'état du royaume, le caractère des gouvernans, la situation du peuple, les mœurs des classes nobles, tout reste noyé dans l'ombre. Ainsi, après avoir fait abstraction de l'histoire, il fait encore abstraction de l'âme et de la société. Il tire sur le monde, sur l'intelligence, un épais rideau, et se figure qu'ils n'existent plus. Depuis vingt-cinq années cependant la critique suivait une autre méthode : M. Sainte-Beuve était entouré de leçons qui lui indiquaient la bonne route. Pourquoi s'est-il fourvoyé dans un chemin de traverse qui ne mène à aucun but?

Considérer isolément la forme, la détacher, pour ainsi dire, de sa tige, et croire qu'elle se produit elle-même, sans aide et sans auxiliaire, c'était déjà une erreur déplorable. L'auteur des *Critiques et Portraits* a su la rendre encore moins admissible. Effectivement, on peut avoir sur la forme des opinions diverses, on peut rétrécir ou étendre son domaine. Si on la prend dans le sens le plus large, il devient malaisé de la circonscrire. Il est une multitude de cas où elle s'unit tellement à la pen-

sée, qu'on les distingue avec peine. On serait en droit de soutenir, tantôt que le sujet seul constitue le patrimoine de cette dernière, puisque, un même fonds étant donné, chacun lui tisse une enveloppe différente; tantôt que la pensée règne d'un bout à l'autre de l'ouvrage, puisque cette prétendue enveloppe se compose des notions de détail, et, pour ainsi dire, des monades agrégées à la monade supérieure, vassaux de même nature que leur chef.

Prenons la métaphore pour exemple. Suivant tel juge, elle ne sera que le vêtement d'une idée, que le fourreau symbolique d'une conception; aux yeux de tel autre, elle s'offrira comme un rapport saisi ou établi par l'intelligence, soit entre une idée et un objet matériel, soit entre un objet matériel et une idée. Elle naît d'une action très-vive, très-énergique de l'entendement. Que restera-t-il donc à la forme de ce point de vue spiritualiste? La grammaire et la prosodie. Le langage avec ses lois constitue alors le seul moule dans lequel l'esprit doive fatalement s'épancher; les autres portions de l'art sont la substance même qu'il y verse.

Mais, si un spiritualisme exagéré pousse à restreindre ainsi l'idée de forme, un violent matéria-

lisme produit des résultats identiques. On conçoit en effet que, du jour où la partie morale de la littérature perd son charme aux yeux d'un critique ou d'une nation, la partie extérieure, et la seule qui joue évidemment dans l'art le rôle que joue le corps dans l'organisation humaine, c'est-à-dire les mots, la syntaxe, la versification, obtienne tout l'intérêt qu'a perdu la pensée. L'âme ne sent plus le prestige de la poésie; son attention se rabat sur l'idiome. Voilà comment finissent toutes les périodes littéraires; lorsque la flamme divine qui les animait se retire, lorsque les sources morales de l'inspiration tarissent, que les hommes désenchantés ne lèvent plus leurs regards vers la sphère idéale, on oublie que l'art est le rêve éternel d'un monde meilleur. La justesse des expressions, l'élégance des phrases, l'harmonie du discours, sont les seules qualités dont on parle désormais. Quand les rhéteurs uniquement occupés de technique envahissent une littérature, on peut s'attendre à la voir bientôt mourir, car leur présence même annonce qu'elle est rongée d'un mal incurable. Il faut alors que de nouveaux sentimens, que de nouvelles idées, amènent l'aurore d'une nouvelle époque, ou c'en est fait de l'art chez un peuple ainsi dégénéré.

Mais, quelque loin que soit parvenu le matérialisme littéraire de certains hommes, nul n'a mis à suivre cette route une aussi aveugle opiniâtreté que M. Sainte-Beuve. Pour lui, l'art tout entier consiste dans le maniement du langage, dans le choix des termes, dans l'habile emploi de la césure et des rhythmes divers. Les mots, la prosodie, les formes grammaticales, sont l'éternel point de mire de son observation. Au delà, ses yeux n'aperçoivent qu'une nuit immense où tremblote de loin en loin quelque pâle étoile, où glissent au milieu des vapeurs quelques sombres fantômes. C'est une espèce d'enfer que sa critique; l'âme et ses désirs, la nature et ses splendeurs, le souverain arbitre et ses mystérieux projets en sont rigoureusement bannis. Toutes ces hautes considérations morales, sans lesquelles le pouvoir de la poésie demeure incompréhensible, font place aux remarques philologiques, aux détails d'exécution. Les rapports qu'il signale entre l'école moderne et l'école du seizième siècle sont toujours des rapports matériels de facture. Dans le courant du volume, il s'extasie toutes les fois qu'il en trouve l'occasion, sur « cet alexandrin primitif, à la césure variable, » au libre enjambement, à la rime riche, qui fut » d'habitude celui de Dubellay, de Ronsard, de

» Daubigné, de Regnier, celui de Molière dans ses » comédies en vers, et de Racine dans ses plai» deurs. » Il se félicite, en lisant nos vieux poètes, » de voir à chaque pas se confirmer une tentative » récente, et de la trouver si évidemment conforme » à l'esprit et aux origines de notre versification. »

Lorsqu'il a terminé son livre et qu'il s'agit de conclure, il trace le tableau suivant de l'insurrection littéraire :

« En secouant le joug des deux derniers siècles, » la nouvelle école française a dû chercher dans nos » origines quelque chose de national à quoi se rat» tacher. A défaut de vieux monumens et d'œuvres » imposantes, il lui a fallu se contenter d'essais in» complets, rares, tombés dans le mépris ; elle n'a » pas rougi de cette misère domestique, et a tiré de » son chétif patrimoine tout le parti possible. André » Chénier, de qui date la réforme, paraît avoir lu » quelques-uns de nos anciens poètes, et avoir com» pris du premier coup *que ce qu'il y avait d'original* » *en eux, c'était l'instrument. En le reprenant sans* » *façon, par droit d'héritage, il l'a dérouillé, retrempé* » *et assoupli.* Dès lors, une nouvelle forme de vers » a été créée. Depuis André Chénier, un autre per» fectionnement a eu lieu. Toute sa réforme avait » porté sur le vers pris isolément ; il restait encore

» à essayer les diverses combinaisons possibles.
» Déjà Ronsard et ses amis avaient tenté beaucoup
» en ce point. L'honneur de recommencer et de
» poursuivre ce savant travail était réservé à Vic-
» tor Hugo. Sans insister plus longuement ici sur
» un résultat qu'il nous suffit de proclamer, l'on
» peut donc dire que partie instinct, partie étude,
» l'école nouvelle en France a continué l'école du
» seizième siècle sous le rapport de la facture et du
» rhythme. »

Il affirme que ce sont là les seuls liens par lesquels la naissante poésie se rattache à la vie antérieure de la nation, et il ajoute : « Je ne sais s'il
» faut regretter que ces liens ne soient pas plus
» nombreux ni plus intimes, et qu'à l'ouverture
» d'une ère nouvelle, en nous lançant sur une mer
» sans rivages, nous n'ayons pas de point fixe où
» tourner la boussole et nous orienter dans le passé.
» Si aucun fanal ne nous éclaire au départ, du
» moins aucun monument ne nous domine à l'ho-
» rizon et ne projette son ombre sur notre avenir. »

Ce passage est formel : d'un coup de plume, M. Sainte-Beuve efface deux mille ans dans l'histoire de l'humanité. Nous autres modernes, nous ne relevons plus de nos ancêtres; nous sommes fils de notre caprice, et nous errons, au gré du hasard,

sur une mer sans rivages. Il serait inutile de chercher à saisir quelques rapports entre les poètes du dix-neuvième siècle et l'esprit général qui a enfanté la civilisation actuelle; le romantisme est un effet sans cause, une plante sans racines. La forme de nos vers et de nos strophes constitue seule un point de similitude avec le passé qui nous donne le droit de regarder comme nos maîtres cinq ou six auteurs jadis glorieux, qui ont vécu dans une époque fort restreinte. Voilà le dernier mot de M. Sainte-Beuve.

D'aussi faibles résultats ne méritaient point la peine qu'il a prise. Non-seulement ils n'ont pas une grande valeur intrinsèque, mais ils ne changeaient point l'état de la question. Dire que les jeunes poètes *rimaient* comme de vieux poètes oubliés, ce n'était nullement leur découvrir une généalogie. Les hommes rétrogrades pouvaient, en toute justice, repousser une littérature qui ne s'appuyait point sur une base nationale, que ses défenseurs annonçaient comme une production instantanée, comme une œuvre de fantaisie, que le succès n'avait pas encore revêtue de son prestige, et qui, néanmoins, sans motif ni excuse, voulait détruire une manière consacrée par deux siècles d'admiration. A présent même, les plus obstinés d'entre les

classiques pourraient opposer à M. Sainte-Beuve ces fins de non-recevoir, car il n'a pas changé de principes. Dernièrement, il glissait dans une notice la phrase qu'on va lire : « Nos générations, à nous, » romanesques et poétiques, n'ont guère eu pour » mot d'ordre que la fantaisie. »

Au reste, sans ce matérialisme exclusif, son livre, comme il l'a conçu, aurait été impossible. Admettons en effet que l'on entreprenne avec des idées plus larges, avec un sentiment plus profond et plus éclairé de l'art, un ouvrage historique dans le but de justifier la littérature actuelle en lui donnant une source vénérable. Le premier pas à faire sera d'analyser le monde chrétien ; le deuxième, de prouver que le romantisme est une conséquence inévitable de l'ordre de choses qui a succédé au paganisme. Bien loin d'avoir chez nous l'importance imaginaire que lui prête M. Sainte-Beuve, le seizième siècle se montre alors sous son véritable jour, comme un siècle de transition qui prépare l'exil de l'art national : bien loin d'enfanter la poésie moderne, il la combat et la détruit, car il veut substituer l'inspiration antique à l'inspiration chrétienne. M. Sainte-Beuve lui-même a peint Ronsard, le chef de la pléiade, comme un imitateur obstiné d'Horace, de Tibulle et d'Anacréon. Non-seulement

cette bande de poètes voulait ressusciter les lettres grecques et latines, mais elle se montra plus absolue dans son engouement qu'on ne le fut par là suite, car elle essaya d'helléniser jusqu'à notre langue. Eh bien! le mépris de M. Sainte-Beuve pour tous les élémens moraux de l'art, pour toutes les portions intellectuelles de la forme est si complet, si vif, si obstiné, que cet antagonisme fondamental ne l'embarrasse pas le moins du monde. La différence du plan et des caractères, des sentimens et des principes, des effets et du style, des passions et du merveilleux; la manière si peu analogue dont les anciens et les modernes ont compris la nature, aucune de ces oppositions ne le frappe. Il pourrait même les apercevoir sans en être ému, car il s'agit là de poésie, et non point de versification.

CHAPITRE VII.

Pensées de Joseph Delorme. — Études françaises et étrangères par M. Émile Deschamps. — Fin de la restauration.

Mais quelque aveugle que fût l'amour de M. Sainte-Beuve pour la rime et la césure, la voie historique où il était engagé le conduisait par momens à effleurer certaines questions plus importantes. Il ne les traitait point, il ne les distinguait point, mais il passait tout contre, et il avait quelquefois l'air de soupçonner leur existence. Lorsqu'il put marcher à son gré, ces inutiles côtoiemens cessèrent eux-mêmes d'avoir lieu. En 1829, il publia ses Poésies de Joseph Delorme, et termina le volume par une suite de pensées qui nous offrent le plus grand résultat théorique qu'il ait jamais obtenu. Dans cette espèce de code insurrectionnel, le matérialisme de l'auteur est arrivé à sa plénitude. La langue y règne sans partage, le dictionnaire y triomphe de l'intelligence; au lieu d'une esthétique, nous avons un

manuel du faiseur de vers. Si de pareils écrits pouvaient agir profondément sur une nation, l'âme, cette noble exilée qui a déjà perdu le ciel, aurait encore été bannie du ciel imaginaire que lui créent les poètes. M. Sainte-Beuve commence par mettre à l'écart le véritable père du romantisme français, l'homme du moins qui l'a présenté à l'adoption de notre siècle; il ne voit pas que le *Génie du Christianisme* renferme une théorie des lettres modernes, non pas complète, mais assez large pour embrasser presque tous les élémens, presque tous les effets nouveaux mis au jour par les croyances de nos aïeux. « Dans toutes les querelles littéraires du temps, assure-t-il, M. de Chateaubriand » est hors de cause; chacun l'admire à sa façon » et trouve, pour ainsi dire, son compte avec lui. » Avec Bonaparte, M. de Chateaubriand ouvre le » siècle et y préside; mais on ne peut dire de lui, » non plus que de Bonaparte, qu'il ait *fait école* [1].

[1] Voici d'autres passages qui montrent son peu d'estime pour l'auteur des *Natchez :* « Une bien forte part de la gloire » de Walter Scott et de Chateaubriand plonge déjà dans » l'ombre. »

« On commence à croire que, sans cette tour solitaire de » René, qui s'en détache et monte dans la nue, l'édifice

«Il n'en est pas ainsi d'André Chénier ni de ma-
»dame de Staël; et, à vrai dire, l'ancien parti clas-
»sique étant définitivement ruiné, c'est entre les
»disciples, ou plutôt les successeurs de ce jeune
»poète et ceux de cette femme célèbre que s'agite
»la querelle. Ce qui était surtout inévitable, c'est
»la querelle de la forme et du style qui occupe si
»fort les deux écoles. Mais, selon nous, l'école
»poétique a pour elle toutes les raisons de gagner
»sa cause. Car, ne pouvant nier la gravité du *style*
»et de la *forme* dans l'art, l'autre école (celle de
»madame de Staël) est réduite à rappeler que le
»*style* et la *forme* ne viennent qu'après les idées, les
»conceptions et les sentimens; que réduire l'art à
»une question de *forme*, c'est le rapetisser et le ré-
»trécir outre mesure; qu'à force de s'attacher à la
»*forme*, on court risque de tomber dans la science
»et de lâcher la poésie, qu'on peut être grand poète
»avec beaucoup d'indifférence pour les détails de
»facture, etc., etc., toutes remarques fort justes
»que les successeurs d'André Chénier sont les pre-
»miers à reconnaître, et qui ne touchent en rien
»au fond de la question. Et, en effet, parce qu'on

» entier de Chateaubriand se discernerait confusément à
» distance.»

» donne certains conseils de style, et qu'on révèle » certains secrets nouveaux de forme, on ne prétend » pas contester la prééminence des sentimens et des » conceptions, et si l'on ne juge pas à propos d'en » parler, c'est que la critique éclairée des disciples » de Mme de Staël laisse peu à dire sur ce sujet, et » que les idées en circulation touchant la *vérité lo-* » *cale*, la *peinture fidèle des caractères*, la *naïveté des* » *croyances*, le *cri instinctif et spontané des passions*, » sont plus qu'il n'en faut au génie, sans pouvoir » jamais suffire à la médiocrité. »

Je ne sais trop ce que M. Sainte-Beuve entend par les successeurs de Mme de Staël; mais quelles que soient les personnes désignées, le matérialisme du jeune critique les avait frappées comme nous. Elles l'accusaient *de rapetisser, de rétrécir l'art outre mesure*. Seulement, elles avaient l'indulgence d'admettre qu'il s'occupait de forme, quand il ne rêvait que prosodie. Poussé par ses antagonistes, le hérault de l'école naissante avoue la prééminence des sentimens et des conceptions ; mais cet aveu lui ayant été arraché par la force, il a soin de dire qu'il *ne touche en rien au fond de la question*. C'est qu'il voit le point central de la dispute dans le débat relatif à la césure et à l'enjambement; il renoncerait au ciel pour un vers bien coupé, n'eut-il du

reste aucune signification. Les élèves de Mme de Staël lui semblent d'ailleurs avoir épuisé la partie morale du sujet. N'ont-ils point discouru *touchant la vérité locale, la peinture fidèle des caractères, la naïveté des croyances, le cri instinctif et spontané des passions?* Or, suivant Joseph Delorme, ces quatre principes forment une théorie complète du romantisme; les novateurs n'ont pas besoin d'autres guides : c'est déjà *plus qu'il n'en faut.* Et il ne remarque point que ces idées sont trop générales pour constituer un système poétique; il ne voit pas qu'elles nous offrent des préceptes de bon sens littéraire communs à toutes les époques. S'il avait lu attentivement, je ne dis pas les critiques grecs et latins, mais ce pauvre Boileau dont il se moquait, il aurait vu combien sont anciennes les maximes qu'il jugeait révolutionnaires. L'auteur du Lutrin ne dit-il pas dans un endroit :

Des siècles, des pays étudiez les mœurs ;
Les climats font souvent les diverses humeurs.
Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
Et, sous des noms romains, faisant notre portrait,
Peindre Caton galant et Brutus Dameret.

Et ailleurs :

Qu'Agamemnon soit fier, superbe, intéressé ;

Que pour ses Dieux Énée ait un respect austère.
Conservez à chacun son propre caractère.

Et ailleurs :

Que dans tous vos discours la passion émue,
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue, etc.

Quant à la *naïveté des croyances*, Boileau n'y a sans doute jamais fait allusion. Mais à quoi sert d'en parler? Ou bien l'on ne croit pas, et alors il est impossible de se donner des croyances naïves; ou bien, l'on croit naïvement, et alors il est inutile de vous le prescrire.

Vous marchez donc si peu dans des voies nouvelles, aurait pu lui objecter un de ses antagonistes, que, d'après votre définition, Homère serait un excellent romantique. En effet, vous ne nierez pas qu'il observe la couleur locale, peint fidèlement les caractères, adore naïvement les dieux olympiques et fait entendre le cri spontané des passions? Vous n'avez donc point d'idées neuves, et c'est par amour du bruit que vous frondez notre ancienne littérature. Ce langage, il me semble, aurait fortement embarrassé l'auteur de *Port-Royal.*

Mais combien son embarras se serait accru, si un partisan de Corinne lui avait reproché de définir une secte littéraire sans avoir étudié ou sans

avoir compris les ouvrages de la fondatrice! Pour prouver son assertion, il n'aurait cependant eu qu'à citer des phrases transcrites plus haut[1]. Il aurait ainsi fait voir que le jeune théoricien avait sur Mme de Staël et sur les opinions de son école des idées extrêmement fausses. Elles approchent si peu du vrai qu'il semble avoir parlé au hasard. Figurons-nous-le étudiant son sujet; l'intime accord de la définition donnée par Corinne avec les principes de Chateaubriand aurait frappé ses yeux : il se serait aperçu qu'il ne pouvait nier l'influence du grand poète, et donner en même temps à Mme de Staël des héritiers littéraires.

Voyons maintenant s'il a peint avec plus d'exactitude celui qu'il regarde comme le chef de son école. Les ouvrages d'André Chénier sont pour lui la base du romantisme; il leur attribue une importance inouïe. Outre qu'il le fait apparaître sans cesse dans le *Tableau de la poésie*, comme ces ombres qu'Ossian voyait dans tous les nuages, l'auteur des *Iambes* domine encore les pensées de Joseph Delorme. M. Sainte-Beuve répète vingt fois que sa *rime riche*, sa *césure mobile* et son *libre enjambement* ont *pourvu à tout*. Mais il n'a pas jugé

[1] Pages 32, 33 et 34 du présent volume.

cela suffisant; il a de plus écrit trois articles sur l'auteur de l'*Aveugle* à différentes époques. L'œuvre de Chénier lui sert de type; elle le guide comme ces bouées admonitrices près desquelles les vaisseaux passent et repassent, lorsqu'ils arrivent au port et lorsqu'ils en sortent. A l'entendre donc, si ses élégies avaient été perdues, le romantisme ne serait pas né. On peut d'autant moins admettre cette opinion que sa forme seule le met au rang des novateurs. Par la tournure de son esprit et par le choix de ses sujets, il relève entièrement de la Grèce et continue l'ancienne littérature française. « Cette charmante mythologie, nous dit M. Sainte-Beuve lui-même, que le dix-huitième siècle avait » défigurée en l'adoptant, et dont le jargon courait » les ruelles, il la recompose, il la rajeunit avec un » art admirable; il la fond merveilleusement dans » la couleur de ses tableaux, dans ses analyses de » cœur, et, autant qu'il le faut seulement, pour » élever les mœurs d'alors à la poésie et à l'idéal. » Comme s'il n'y avait pas moyen d'idéaliser les sentimens d'une période historique, sans les affubler d'ornemens postiches inventés pour un autre ordre d'émotions! « Chénier, nous apprend encore » M. Sainte-Beuve, tenait pour la division des genres et pour l'intégrité de leurs limites; il trouvait

» dans Shakspeare de belles scènes, non pas une » belle pièce, etc. » Mais ici, comme tout à l'heure, la dissemblance et du fond et de la forme poétique ne l'inquiète nullement; il regarde le vers de son auteur modèle, s'assure qu'il est coupé selon ses désirs, et, ne voyant rien au-delà, baptise André Chénier le Colomb du romantisme. L'espèce de suprématie théorique dont on l'a investi n'a pas d'autre cause.

Sans doute il devra toujours être honoré comme un grand poète; nul n'a pour lui plus de vénération que nous-même. On ne peut toutefois lui reconnaître un mérite qu'il n'a point; il brille plutôt par le charme de l'exécution que par la nouveauté de ses tendances poétiques. S'il a écrit cette belle phrase :

Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise;

plusieurs pages du poème de *l'Invention* montrent quel sens il attachait à cette autre phrase :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Il ne voulait pas dire : Faisons des vers aussi beaux que ceux des anciens; mais : Servons-nous de leurs couleurs pour peindre nos sentimens; ou, si telle n'était point son idée, ses goûts l'ont emporté sur ses résolutions. En effet, dans ce même ouvrage,

il appelle l'Amérique et les îles du grand Océan :

> Une Cybèle neuve et cent mondes divers,
> Aux yeux de nos Jasons sortis du sein des mers.

Représenter la nouvelle Calédonie et l'archipel des navigateurs comme d'autres Colchides aperçues par de modernes Jasons, ce n'est pas rajeunir la poésie, c'est défigurer la nature. Mais pourquoi M. Sainte-Beuve se préoccuperait-il de ces ornemens inopportuns? Chénier n'a-t-il pas la césure mobile?

Au reste, lorsqu'il a cherché à faire ressortir l'action de ce grand homme, il est tombé dans les contradictions les plus évidentes. « L'influence » d'André Chénier fut grande, dit-il, et, selon moi, » toujours heureuse. Elle fut nulle sur M. de La- » martine. Elle n'atteignit pas non plus Béran- » ger, dont les moules merveilleux étaient déjà » fondus, et les refrains de toutes parts voltigeants. » Sur Victor Hugo, l'action du novateur exhumé » dut être très-réelle, quoiqu'indirecte et difficile » à saisir. M. de Vigny avait dans le talent des » sympathies étroites avec André Chénier, que son » *Stello* nous a reproduit si poétiquement. J'omets » quelques autres qui, venus plus tard, se ressen- » tirent naturellement davantage de l'apparition » d'André. » A ceux qui n'ont pas fait usage du

mètre nouveau, il aurait pu joindre Barthélemy et Méry; parmi ceux que la lecture de l'illustre poète a modifiés d'une manière insaisissable, il aurait du ranger Alfred de Musset, et alors combien resterait-il d'élèves à Chénier? Encore ne parlons-nous ici que de la versification; pour les idées comme pour le goût spécial qu'il révèle dans ses tableaux, il n'a point eu de successeurs.

Mais l'insouciance du fond poétique et de la forme littéraire qui distingue M. Sainte-Beuve l'a entraîné bien plus loin; elle l'a conduit à ériger en précurseur de nos réformes Ponce-Denis-Ecouchard Lebrun, surnommé le pindarique. Ce serait, selon lui, un de ces hommes que la nature enfante prématurément et qui annoncent, dans une période stationnaire, toutes les splendeurs d'une époque à venir. Il aspirait au simple, au grand, au vrai; il méritait l'immortalité. Quiconque a lu Lebrun, trouvera ce jugement d'une surprenante bizarrerie. Je ne veux pas lui refuser une certaine verve, une certaine élégance de style; mais qu'il ait compris par anticipation l'art du dix-neuvième siècle, qu'il ait percé le chemin sur lequel la poésie roule de nos jours, c'est ce qu'on ne peut admettre. Il étonne bien moins comme un novateur qu'à la manière d'un histrion affublé d'anciens vêtemens. Il a fait,

par exemple, une ode intitulée : le Triomphe de nos Paysages; il nous y accuse de laisser *dans un oubli stérile nos bords enchanteurs*, et de ne point les célébrer comme Horace vantait son Tibur. Il se met alors à décrire tous les environs de Paris; mais, au lieu de les peindre exactement, il barbouille sa toile de couleurs si étranges, qu'il les rend tout à fait méconnaissables. Vincennes est *l'espoir des Dryades*, Passy, *fameux par ses Naïades*. Il appelle les moulins à vent de Montmartre, des *enfans d'Eole qui broient les dons de Cerès* :

Vanvres qu'habite Galathée,
Sait du lait d'Io, d'Amalthée,
Epaissir les flots écumeux.

— Dans le bois de Boulogne enfin, *tous les papillons de Cythère suivent d'une aile légère des cœurs par Zéphyre emportés*. Si c'est là du romantisme naissant, de l'art chrétien, chevaleresque et naturel, il faut avouer qu'il se présente sous un aspect bien hétéroclite et bien dérisoire.

Voyez, du reste, à quel point les antagonistes de M. Sainte-Beuve se montraient logiques. Sa définition du romantisme ne portant que sur le vers, on retranchait Lamartine du nombre des novateurs. Il suit, disait-on, l'ancienne manière, non

celle d'André Chénier. Que répondait le critique? « L'insouciance et la profusion qui donnent une » allure si particulière aux larges périodes de notre » poète, cette foule de participes présens tour à » tour quittés et repris, ces phrases incidentes je» tées adverbialement, ces énumérations sans fin » qui passent flot à flot, ces *si*, ces *quand*, éter» nellement reproduits, qui rouvrent coup sur » coup des sources imprévues, ces comparaisons » jaillissantes qu'on voit tout à coup éclore et se » briser comme un rayon aux cimes des vagues : » tout cela n'est-il donc rien pour caractériser une » manière? » Ainsi, ce qui rattache Lamartine à l'école nouvelle, c'est qu'il emploie de larges périodes, une foule de participes présens, des phrases incidentes jetées adverbialement, une multitude de *si*, une multitude de *quand*, et fait de longues énumérations. Cette réplique prouve combien M. Sainte-Beuve reste fidèle à la grammaire et à la lexicologie; deux points seulement l'intéressent dans un auteur, la marche de sa phrase et la nature de son vocabulaire. Il n'aborde même pas la rhétorique, c'est une science trop élevée pour lui. Voilà probablement d'où naît l'incohérence de ses métaphores; il nous entretient sans regret de *comparaisons qui jaillissent*, puis viennent à *éclore* et

se brisent aussitôt *comme un rayon* sur la cime des vagues.

Mais ces habitudes du grand poète sont des incorrections, lui objectaient les plus entêtés; on ne saurait les prendre pour les traits caractéristiques d'un art nouveau. Furieux de cet acharnement, le critique leur répondait alors d'une voix grave et d'un air superbe: « Allez dire à l'Éri» dan, roi des fleuves, qui coule par les campagnes » et sous les grands horizons de Lombardie à nap» pes épanchées — qu'il a tort de s'épandre et de se » jouer en telle licence. ».

Malgré cette réfutation victorieuse, les *qui* et les *quand* séduisaient peu les classiques. M. Sainte-Beuve jura de leur prouver que c'était leur faute. Il se mit donc à chercher des textes justificateurs, et découvrit, non sans peine, quatre vers de Racine où abondent non-seulement les *qui* et les *quand*, mais en outre les *quelque*. Charmé d'un tel surcroît de preuves, il les mit sous les yeux de ses adversaires, et les somma de se déclarer battus. Mais que devenait alors sa définition ?

Il avait néanmoins quelques doutes sur la légitimité de son triomphe, et il essaya encore une ou deux fois de caractériser la secte littéraire dont il était l'apologiste. Il voulut montrer de quelle façon

elle peignait la nature, et découvrit bientôt que « le » procédé de couleur dans le style d'André Chénier » et de ses successeurs roule presque en entier » sur deux points : 1° au lieu du mot vaguement » abstrait, métaphysique et sentimental, employer » le mot propre et pittoresque; ainsi, par exemple, » au lieu de *ciel en courroux*, mettre *ciel noir et* » *brumeux ;* au lieu de lac mélancolique, mettre » *lac bleu ;* préférer aux *doigts délicats* les doigts » *blancs* et *longs*. » Le matérialisme de M. Sainte-Beuve se trahit ici d'une façon évidente. Mais ce qu'il y a de plus triste, c'est que les épithètes morales, dont il défend l'usage dans les descriptions, constituent précisément une des richesses de notre poésie. Une religion spiritualiste nous a enseigné à spiritualiser la nature.

La dernière idée de M. Sainte-Beuve est que « les » poètes de la nouvelle école abondent en une espèce » de vers dont Rotrou a comme donné le type dans » le second des deux suivans; c'est Saint-Genest » qui parle des chrétiens :

> Moi-même les ai vus, d'un visage serein,
> *Pousser des chants aux cieux dans des taureaux d'airain.*

» — Les vers de cette espèce sont pleins et im-

» menses, drus et spacieux, tout d'une venue et » tout d'un bloc, jetés d'un seul et large coup de » pinceau, soufflés d'une seule et longue haleine. » Il cite d'autres exemples, parmi lesquels nous remarquons

Les gants rompus, livrant les bras, les mains trahies.
Paul Foucher.

De grands tas aux rebords des carrières de plâtre...
Remêlant quelque poudre au fond d'un verre d'eau...
Sainte-Beuve.

Nous avouons franchement n'avoir pu saisir ce qu'il y a de plein et d'immense, de dru et de spacieux dans ces vers. Nous en sommes d'autant plus affligé, que M. Sainte-Beuve attache un grand prix à sa remarque. On la trouve non-seulement parmi les pensées de Joseph Delorme, mais encore parmi les digressions de Port-Royal. Les auteurs classiques renferment une multitude de traits que nous mettons bien au-dessus :

Je suis maître de moi comme de l'univers.
Le peuple saint en foule inondait les portiques.
Oui, je l'embrasserai, mais c'est pour l'étouffer.

Des vers de ce genre me paraissent contenir beaucoup plus de choses que tous les *tas* imaginables

aux rebords des carrières de plâtre, quelque grands qu'ils puissent être.

La seule idée littéraire dont Joseph Delorme ait orné son recueil ne lui appartient pas ; c'est une gerbe enlevée du champ de Victor Hugo. « Le sentiment de l'art, nous annonce M. Sainte-Beuve, » implique un sentiment vif et intime des choses. » Tandis que la majorité des hommes s'en tient » aux surfaces et aux apparences, l'artiste, comme » s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent » l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart, etc. » ; et il développe cet aperçu qu'il donne comme de lui. Le lecteur sait qu'il se trouve au commencement de la préface des Odes et Ballades [1].

Des personnes bienveillantes se figureront sans doute qu'un amour si exclusif de la grammaire et de la prosodie a été chez M. Sainte-Beuve une erreur de jeunesse ; elles auraient tort, car cet amour ne l'a point abandonné. Il y a peu de temps il réimprimait toutes ces considérations frivoles, montrant par là qu'il leur croyait une grande valeur. A la fin de l'obscure histoire intitulée *Monsieur Jean*,

[1] Voyez le deuxième chapitre de ce troisième livre.

histoire dont il a pris le sujet dans une charmante pièce de Millevoie, il écrivait cette note singulière :

N. B. « Je prie les personnes qui liront sérieu»sement ces études, et qui s'occupent encore »de la *forme*, de remarquer si, dans quelque vers »qui, au premier abord, leur semblerait un peu »dur ou négligé, il n'y aurait pas précisément une »tentative, une intention d'harmonie particulière »par allitération, assonance, etc., ressources que »notre poésie classique a trop ignorées, et qui peu»vent dans certains cas rendre à notre prosodie une »sorte d'accent. Ainsi, Ovide, dans ses *Remèdes* »*d'amour* :

Vince cupidineas *par*iter, *Par*tasque sagittas.

»Ainsi moi-même, dans un des sonnets qui sui»vent :

J'ai *rasé* ces *ro*chers que la *grâ*ce domine...
Sor*rente* m'a *ren*du mon doux *rê*ve infini. »

Comme on le voit, bien loin de s'amender, le critique est descendu de l'idolâtrie des mots à l'idolâtrie des syllabes ; il a fait un pas de plus dans son ancienne route. Faut-il en donner une autre preuve? Tout récemment, lorsqu'il a discouru sur l'auteur de *Jean Sbogar*, ce qu'il a trouvé de plus remar-

quable en lui, c'est une certaine phrase infinie qui commence par ces mots : « Quand Jeannie, de » retour du lac... » Il trouve que « jamais ruban » soyeux ne fut plus flexueusement dévidé, jamais » soupir de lutin plus amoureusement filé, jamais » fil blanc de *bonne vierge* plus incroyablement » affiné et allongé sous les doigts d'une reine Mab. » Et il ajoute que le charmant conteur était *prédestiné* à écrire cette phrase [1].

Les citations et les remarques précédentes me paraissent démontrer que l'avocat du romantisme a eu des idées entièrement fausses sur l'art moderne, et que, les débats de versification exceptés, il n'a rien compris au mouvement littéraire dont il s'était fait le guide. C'est un prosodiste, et non pas un critique. Son histoire se résume en trois mots : la césure a été son point de départ, la rime lui a servi d'étape, et l'enjambement nous offre le terme

[1] Parmi les puérilités de M. Sainte-Beuve, il ne faut point oublier sa théorie des chevilles. On a tort, selon lui, de blâmer les poètes qui en remplissent leurs productions. « Le » vers ne se fabrique pas de pièces adaptées entre elles, » mais s'engendre au sein du génie par une création intime » et obscure. » Il trouve donc nécessaire de légitimer ces pauvres proscrites, de leur donner place sur le trône littéraire, et il s'emporte vivement contre leurs détracteurs.

de sa course. Il a donc trahi les desseins de la Providence. Chargé par elle d'une noble, d'une douce et admirable tâche, il n'a pas su se montrer digne de ses faveurs. Il n'a point senti quels avantages lui donnait, quels devoirs lui imposait la brillante situation où elle l'avait placé; froid, stérile et aveugle, il a méconnu les grâces dont il était l'objet, et qui eussent éveillé dans une âme plus haute une profonde reconnaissance. Mon imagination me le représente comme un poteau dressé au milieu d'un carrefour littéraire pour enseigner la bonne route aux novateurs; las de marcher sans direction, ils accouraient, ils espéraient voir finir leurs doutes et leur anxiété. Mais, hélas! l'inscription était absente! Ils ne distinguaient aucune trace de caractères, soit qu'on eût oublié les paroles instructives, soit qu'une pluie d'orage eût effacé jusqu'à la dernière lettre. Et les pauvres catéchumènes, déçus dans leur attente, s'asseyaient au pied du vain écriteau, jetant les yeux sur la forêt immense où la bise murmurait de tristes accords, où la nuit, avec ses terreurs, descendait d'un firmament sans étoile.

Le succès rapide de M. Sainte-Beuve, comme critique, a donc tenu à l'absence générale d'idées qui caractérisait alors notre littérature. Cette pénurie était si grande que la jeune école ne s'en

aperceveait même point. Il faut un demi-savoir pour désirer une connaissance plus parfaite. Tout au commencement de la préface des *Études françaises et étrangères*, publiées en 1828, on lit ces mots pleins d'illusion qui provoquent le sourire : « On a défini tant de fois le romantisme que la » question est bien assez embrouillée comme cela. » Les ténèbres égyptiennes qui enveloppaient le débat résultaient certes d'une tout autre cause : le nombre et la variété des explications n'était pas le mal dont on devait se plaindre. Le morceau qui nous occupe en fournit lui-même la preuve. L'auteur n'est ni un savant, ni un philosophe; il brille plutôt par l'esprit que par les mérites austères qui font les théoriciens; son préambule pourtant, malgré cette disposition peu favorable à la recherche des idées essentielles, jette un vif éclat au milieu des travaux critiques publiés sous Charles X.

M. Émile Deschamps remarque d'abord, et on ne peut élever un doute à ce sujet, que tous les hommes d'un vrai mérite, comme tous les grands siècles littéraires, sont doués d'un instinct qui les pousse vers le nouveau, pareils en cela aux voyageurs fameux qui ont exploré des solitudes inconnues. Si donc notre époque veut obtenir une gloire durable, il faut qu'elle s'éloigne des régions

depuis long-temps découvertes et appauvries par la culture, pour chercher et fertiliser un sol vierge encore. L'épître, la satire, la fable et la tragédie ont occupé nos anciens auteurs; ne labourons point ces champs désormais stériles, que gardent leurs ombres jalouses; assez de plaines et de vallons poétiques n'attendent que nos efforts pour se couvrir d'une brillante verdure. Les genres lyrique, épique, élégiaque, s'offrent à nous comme ces archipels merveilleux du grand Océan, où le moindre labeur développe des arbres gigantesques. Le drame aussi nous appelle dans ses fraîches campagnes, où nous pourrons bientôt voir s'épanouir des fleurs immortelles.

Quand même donc nous n'égalerions pas nos aïeux sur le terrain de la fable et du conte, de la poésie légère et de l'épître, de la comédie et de la tragédie, que nous importe? ne leur disputons point ces domaines. A chaque jour suffit sa tâche; accomplissons la nôtre et ne gémissons point de notre sort. Les mines qui nous restent à exploiter sont les plus opulentes de toutes.

Le drame demande particulièrement nos soins. Le théâtre a été le but vers lequel se sont dirigés les principaux efforts des classiques; ne leur en abandonnons pas le monopole. Le génie qui

chantait les infortunes des rois, le bouleversement des empires, le destin des héros et celui des nations, marche encore parmi nous, le front pensif et le regard distrait; un mot de nous va terminer sa profonde rêverie; des scènes magiques, de radieuses figures sortiront à sa voix de l'ombre du néant.

Telles sont les idées qui servent, pour ainsi dire, de trame à l'auteur des *Études;* il les brode, il les pare d'heureux détails. On y sent un esprit bien plus juste et plus étendu que celui de M. Sainte-Beuve. Il émet cette opinion, entre autres, que la France a laissé échapper le moment où elle aurait pu produire une épopée; c'est au début de sa littérature, quand les croyances ne sont pas attiédies, qu'un peuple enfante ordinairement ces vastes poèmes. Le seizième siècle et les règnes turbulens des derniers Valois eussent été propices à la création d'une pareille œuvre; mais les auteurs de la Pléïade, couchés devant les anciens, n'avaient ni l'intelligence, ni la liberté d'esprit nécessaire pour idéaliser le monde catholique et féodal qui penchait vers sa ruine. Nous ne pouvons donc mettre au jour un poème épique digne de ce nom. Quand il parle du genre épique, M. Émile Deschamps n'a en vue que les poèmes

narratifs, comme ceux de Byron et de M. Alfred de Vigny.

Mais ces combats littéraires, ces luttes sans danger allaient faire place à une lutte plus sérieuse. Une famille royale, que son obstination vouait à l'infortune, apprit sur le chemin de l'exil que trente-deux millions d'hommes ne reculent point devant un seul. La clémence qui les épargna ne fut pas le plus petit de leurs malheurs : ils furent chassés du théâtre de leur gloire au lieu de mourir noblement avec elle. Du haut de la nef qui les transportait sous un ciel étranger, ils saluèrent une dernière fois ce beau pays de France, qu'avaient si long-temps gouverné leurs ancêtres et qu'ils perdaient maintenant par leur faute. Quelles larmes ne durent-ils point verser, lorsque le sol natal s'effaça pour jamais à leur vue et que les flots semblèrent dévorer leur patrie, comme le néant dévorait leurs grandeurs ! Ils comprirent trop tard que le changement est la loi de ce monde, que la mort et l'immobilité sont une seule et même chose, et qu'il faut céder aux vœux inconstans des nations, comme ils cédaient alors aux caprices des vagues. Oui, cette mer farouche qui balançait leur navire, les soudains tourbillons qui pliaient sa mâture, les vapeurs errantes sur l'abîme, les

nuées errantes dans les cieux, le cri des oiseaux de passage qu'effrayait la tempête et jusqu'aux variations de la lumière, tout dut leur enseigner que la vie est une suite de métamorphoses, qu'une longue prospérité annonce une chute immense et qu'une éternelle condamnation venait de frapper leur race.

La littérature avait fortement travaillé à les bannir ainsi du royaume. Historiens, philosophes, publicistes, chansonniers, ameutaient le peuple contre eux. Au-dessous des productions féodales et chrétiennes, mille productions moqueuses, subtilement graves, perfidement légères, détruisaient dans les cœurs l'amour et l'estime du Pouvoir. Mais ce qui a lieu de nous surprendre, c'est que les œuvres critiques n'offrent pas la moindre trace d'opposition. Nous les avons vues antérieurement préparer l'avenir : les théories d'art se modifiaient avant l'art lui-même et présageaient de loin une nouvelle période. Ici nul symptôme n'indique une révolution imminente. C'est qu'en fait de poésie, comme en fait de gouvernement, les conséquences des trois journées devaient être imperceptibles. On ne voulait que consolider la réforme littéraire; ni les principes, ni le goût, ni le style ne changèrent donc : l'on finit de parcourir la voie sur laquelle on était lancé.

Mais si l'on ne pressentait dans l'art aucun revirement, des signes de dégradation morale se faisaient jour. L'étourderie de M. Villemain, son incertitude ecclectique annonçaient les apostasies de tout genre qui allaient émerveiller la nation. Des hommes si peu convaincus ou si peu munis de doctrines ne pouvaient pas plus résister aux séductions qu'au choc des événemens : ils se laissèrent guider par eux. Le matérialisme de M. Sainte-Beuve pronostiquait le règne absolu de la chair et de l'intérêt que nous avons vu s'établir. Enfin, la camaraderie des novateurs, ligue d'abord indispensable, mais chaque jour plus menaçante et plus tyrannique, servait de prélude aux compagnies d'exploitation qui infestent maintenant les routes de la gloire. Dès l'année 1829, M. Delatouche crut nécessaire de flétrir cet esprit de cabale ; il en sentait la honte et le danger : les effets prouvent combien ses inquiétudes étaient justes.

LIVRE QUATRIÈME.

CHAPITRE I.

Influence du gouvernement de juillet sur la littérature. — Critiques et portraits de M. Sainte-Beuve. — Port-Royal. — Du scepticisme.

Le gouvernement de juillet est le règne des marchands. Or, la cupidité, la fourberie, la platitude des goûts, la haine des travaux sérieux ont toujours distingué les marchands de toutes les époques. Il était donc inévitable que la littérature déchût sous leur influence. Les auteurs, à moins d'une grande élévation et d'une force d'âme qui leur manque la plupart du temps, ne pouvaient que s'égarer dans les cercles infernaux de la corruption. Ils l'ont descendue, la honteuse spirale; noblesse, droiture, respect du lecteur, amour de l'art, ils ont

tout rejeté loin d'eux; les débris de leur honneur sèment tristement leur passage. Nous allons les voir se multiplier sur notre chemin.

Le premier juge littéraire qui appelle notre attention est M. Sainte-Beuve. Il a commencé en 1831 à réunir en volumes ses *Critiques et Portraits*. Achevons de le peindre lui-même.

Lorsqu'on examine cette longue galerie, on remarque dans l'exécution de l'auteur deux caractères dominans : d'une part, la faiblesse de la pensée; de l'autre, une tendance à juger les poètes comme un produit des circonstances, non pas historiques et générales, mais personnelles et particulières. Il dessine d'abord l'image de Nicolas Boileau, le toisant de la tête aux pieds, mesurant sa valeur critique, appréciant ses facultés inventives. Il nous annonce qu'il va « causer li» brement de Boileau avec ses lecteurs, l'étudier » dans son intimité, l'envisager en détail selon » notre point de vue et les idées de notre siècle, » passant tour à tour de l'homme à l'auteur, du » bourgeois d'Auteuil au poète de Louis le Grand, » n'éludant pas à la rencontre les graves questions » d'art et de style. » Or, de ces deux promesses il n'en remplit qu'une seule; il pose bien son physionotype sur les traits de Nicolas, mais il oublie les

discussions littéraires annoncées dans son prospectus. A peine quelques détails d'art y sont-ils effleurés; il reproche, par exemple, à l'auteur du *Lutrin* son amour des périphrases; il se moque de la peine que lui coûtent ses transitions; il le raille de toujours employer des termes nobles; quant aux problèmes plus importans sur la voie desquels aurait dû le mettre *l'Art poétique*, on dirait qu'ils n'existent pas; il s'en soucie autant que des vieilles neiges, comme disent les cultivateurs de la Bourgogne. La question du drame, celle des genres, celle du paganisme littéraire, celle des anciens et des modernes, se présentaient naturellement, il fallait saisir cette excellente occasion d'opposer à la théorie classique rédigée par Boileau une théorie plus profonde et plus vraie. M. Sainte-Beuve aime mieux s'appesantir sur les détails biographiques; un système, une idée l'intéressent moins qu'une anecdote; il parle beaucoup de l'homme, très-peu de l'auteur, presque pas de ses doctrines.

Depuis lors, il s'est enfoncé chaque jour davantage au milieu de ce taillis obscur. Détournant sa vue de l'horizon et du ciel, des fleuves et des collines, il s'est amusé à cueillir d'imperceptibles mousses; il a cru faire le portrait d'un homme en prenant la silhouette de son nez. Toujours il revient sur l'ex-

cellence de cette méthode : il la déclare, en même temps, neuve et profonde; il blâme tous ceux qui ne l'ont pas suivie. « La littérature et la poésie du dix-» septième siècle étaient peu personnelles, dit-il; les » auteurs n'entretenaient guère le public de leurs » propres sentimens, ni de leurs propres affaires; les » biographes s'étaient imaginés, je ne sais pourquoi, » que l'histoire d'un écrivain était tout entière dans » ses écrits, et *leur critique superficielle ne poussait* » *pas jusqu'à l'homme au fond du poète*. » Non-seulement il exagère l'importance de la biographie, mais il avoue qu'il a « toujours aimé les correspondances, » les conversations, les pensées, tous les détails du » caractère, des mœurs, de la biographie, en un mot, » des grands écrivains. » C'est donc à la fois par goût et par système qu'il descend dans la vie privée des auteurs. Il aime le demi-jour qui tombe à travers les rideaux sur la figure de ces hommes choisis. La moindre de leurs actions l'intéresse; le plus humble détail de leur séjour attire ses regards.

On avait certes beaucoup trop dédaigné jusqu'alors l'existence réelle des poètes, et beaucoup trop laissé dans l'ombre son influence sur leur talent. Les faits quotidiens expliquent bien des prédilections particulières, bien des accessoires de conséquence ; mais il ne faut pas leur

attribuer un pouvoir chimérique; il ne faut pas les regarder comme la source de toutes choses. Les circonstances biographiques, ne créant point le génie littéraire, ne sauraient nous dévoiler sa nature; il les précède, il les engendre souvent, et modifie sans cesse leur action. Elles rôdent, pour ainsi dire, autour de la pensée; elles cherchent à s'y introduire comme un voleur dans un temple; mais elles n'en sont pas les prêtresses: le sacerdoce n'appartient qu'à l'âme immortelle. Et plus cette âme est robuste, moins elle fléchit devant les puissances extérieures. C'est le propre de la faiblesse que de céder, que de chavirer au moindre souffle, aux moindres vagues; les organisations communes sont ainsi le jouet des évènemens : la foule leur subordonne ses désirs, ses croyances et ses affections. Les esprits vigoureux essaient de dominer le monde qui les environne et de le pétrir selon leurs idées. Les luttes mêmes qu'ils ont à soutenir prouvent donc leur grandeur; s'ils acceptaient lâchement la réalité contemporaine, ils ne trouveraient point d'obstacles; poussés par le cours du siècle, ils vogueraient sur une onde éternellement favorable. C'est une observation que les hommes supérieurs ne devraient pas mettre en oubli; elle les consolerait de leurs chagrins, et leur donnerait de

nouvelles forces pour guerroyer contre la sottise et la malveillance.

Bien loin d'être le simple résultat des accidens de sa vie positive, le penseur enfante donc presque toujours ces accidens. Il n'est pas même le résultat pur et simple des circonstances sociales, car il garde, sous peine de mort intellectuelle, son initiative particulière. Ce pouvoir intime, qui compose le fond de son existence, donne seul la clef de son talent ; il en constitue la parcelle divine, le foyer créateur. Si l'on ne pénètre point jusque-là, si on s'arrête aux marches du péristyle, on n'aura jamais sur un barde quelconque des notion satisfaisantes. Comment donc M. Sainte-Beuve a-t-il pu dire : « L'écrivain est toujours assez facile à juger, mais » l'homme ne l'est pas également » ? Eh quoi ! il serait plus difficile de juger les actions vulgaires que les productions morales ! Il serait plus pénible d'expliquer pourquoi Gœthe cherchait ses pantoufles, déployait sa serviette ou prenait son rasoir, que d'expliquer le sens mystérieux du second Faust ! Assurément, le critique n'y songe pas. Qu'est-ce que l'homme auprès de l'artiste ? Un personnage ordinaire, soumis aux mêmes besoins que la foule, tourmenté par les mêmes inquiétudes, victime des mêmes douleurs et des mêmes faiblesses. C'est ce

que Shakspeare a merveilleusement exprimé par la bouche de Cassius, lorsqu'il montre combien est vain le prestige dont s'entoure César, et combien il a de similitudes avec le reste des hommes, lui qui, pendant une indisposition, criait comme une jeune fille malade : « Titinius, donne-moi à » boire. » Voilà le génie dans sa petitesse et dans sa grandeur, voilà les héros et les poètes dans leur élévation et dans leur dénûment ; ce sont des vases fragiles et grossiers qui contiennent une essence divine.

L'auteur de *Port-Royal* commet donc une faute contraire à celle de La Harpe : si son rival négligeait l'homme pour l'écrivain, M. Sainte-Beuve néglige l'écrivain pour l'homme. Or, l'intérêt excité par un artiste se fondant, avant tout, sur ses productions, laisser les ouvrages dans l'ombre et inonder la biographie de lumière, c'est renverser l'ordre naturel des choses, compromettre son jugement, ravaler la critique, et faire jouer à l'accessoire le rôle du principal. L'erreur de La Harpe me semble moins fâcheuse.

De pareilles opinions ne pouvaient manquer d'exercer sur le talent de M. Sainte-Beauve une triste influence. Elles devaient l'entraîner chaque jour plus loin des questions vraiment littéraires, et

cacher de plus en plus, à ses yeux, l'auteur derrière l'homme, la pensée derrière le corps. C'est une tendance qui s'harmonisait assez bien avec son matérialisme grammatical et prosodique : les péripéties de l'existence journalière forment la portion la moins idéale, la moins intellectuelle de l'histoire des écrivains célèbres. Aussi a-t-il marché à grands pas dans cette route si attrayante pour lui ; de fri voles détails lui ont bientôt paru dignes d'observation, et de graves problèmes indignes d'une légère étude. Travaillant de la sorte, il a toujours écrit ce qu'on nomme des articles à côté, c'est-à-dire que ses esquisses donnent une idée très-vague, très-insuffisante et très-incomplète des auteurs qu'il juge. Qu'on lise!, par exemple, avec soin les notices sur madame de Staël, sur M. Jouffroy, sur Bayle, sur Diderot, sur Chateaubriand, sur le *Traité de l'indifférence en matière de religion*, sur MM. Ballanche et Villemain, sur *Lélia* et sur le *Roman intime*. Il fait mille évolutions autour du point qu'il devrait aborder, et semble plutôt le fuir que le chercher sincèrement. Lorsqu'on voyage sous sa direction, tous les objets perdent bientôt leur forme ; on éprouve un effet très-connu de ceux qui visitent les montagnes. Il arrive parfois qu'on s'achemine vers un lieu d'où l'on espère découvrir un

large tableau ; on presse le pas, on s'anime, on s'exalte, on met enfin le pied sur le roc dominateur; mais aussitôt un nuage charrié par la brise vous enveloppe; tout pâlit, tout s'efface; on ne distingue que les terrains les plus proches et les cimes incertaines de quelques hêtres. De même, quand M. Sainte-Beuve nous introduit auprès d'un homme fameux, un brouillard se répand sur notre vue; nous essayons en vain de discerner quelque chose; nous n'apercevons guère que l'ombre du critique flottant au milieu des vapeurs. Jamais il n'a dignement analysé une production sérieuse, et il a fini par avouer que ses esquisses sont tout uniment des élégies, des mémoires personnels.

Son amour de l'individu, considéré en lui-même et au préjudice de l'auteur, devait nécessairement le faire choir dans une multitude de singularités et de paralogismes. Nous citerons un exemple de l'une et de l'autre espèce. A propos de Charles Nodier, il raconte le trait suivant : « Un jour que » je le rencontrais dans une de ces cours que les » profanes traversent irrévérencieusement pour » raccourcir leur chemin, comme on traverse une » église; un jour que je le rencontrais donc, et » qu'arrivé tout fraîchement moi-même de sa Fran» che-Comté et de son Jura, je lui en rappelais

» avec feu quelques grands sites, il m'écoutait en
» souriant; mais j'avais cherché vainement le nom
» de *Cerdon* pour le rattacher à cette haute et aus-
» tère entrée dans la montagne, après Pont-d'Ain.
» Ce nom de *Cerdon*, que je ne retrouvais pas et
» que je balbutiais inexactement, avait dérouté à
» lui-même sa mémoire, et nous avions tourné
» autour, sachant au juste de quoi il s'agissait,
» mais sans le bien dénommer. Il m'avait quitté,
» il était loin lorsque, du fond de la seconde cour,
» et du seuil même de l'illustre *portique*, un cri,
» un accent net et vibrant, le mot de *Cerdon*, qui
» lui était revenu, et qu'il me lançait avec une joie
» fière en se retournant, m'arriva comme un rap-
» pel sonore du pâtre matinal aux échos de la mon-
» tagne. Le Nodier jeune et puissant était retrouvé.»
C'est ainsi que l'auteur de *Port-Royal* étudie les écrivains; il aime mieux les regarder que les lire, et peu à peu il tombe de la biographie dans le commérage [1].

L'autre citation le montre sous un jour plus défavorable encore. Parlant de la méthode philoso-

[1] Aussi reproche-t-il à M. Vinet, le critique suisse, « de
» s'attacher et de prêter foi aux livres un peu trop indépen-
» damment de la connaissance personnelle des auteurs. »

phique selon laquelle on a soin de replacer les poètes au milieu de leur siècle, comme dans une vallée natale, et d'éclairer leur génie des rayons de l'histoire, il la blâme ouvertement. « Cette méthode, » dit-il, ne triomphe jamais avec une évidence plus » entière et plus éclatante que lorsqu'elle ressus- » cite les hommes d'État, les conquérans, les théo- » logiens, les philosophes; mais quand elle s'ap- » plique aux poètes et aux artistes, qui sont sou- » vent des gens de retraite et de solitude, les excep- » tions deviennent plus fréquentes, et il est besoin » de prendre garde. Tandis que dans les ordres » d'idées différens, en politique, en religion, en » philosophie, chaque homme, chaque œuvre tient » son rang, et que tout fait bruit et nombre, le mé- » diocre à côté du passable, et le passable à côté » de l'excellent; dans l'art, il n'y a que l'excellent » qui compte, et notez que l'excellent, ici, peut » toujours être une exception, un jeu de la nature, » un caprice du ciel, un don de Dieu. » Nous ne voyons pas trop comment M. Sainte-Beuve pourrait justifier la distinction qu'il lui plaît d'établir entre les hommes d'État, les philosophes, les théologiens d'une part, et les artistes de l'autre. En effet, les guerriers, les chefs religieux, les politiques et les penseurs, dont la gloire flotte comme

une arche sur le déluge des siècles, ne sont pas plus des êtres vulgaires que les bardes illustres; si les nations restent fidèles à leur souvenir, c'est qu'ils dominaient la foule de leurs pareils, et déployaient une rare vigueur. Qui donc prouvera que le philosophe, pour se distinguer dans sa carrière, pour saisir la vérité fugitive, n'a pas besoin d'autant de puissance intellectuelle que le poète? On ne saurait admettre une semblable inégalité. Or, si le philosophe révèle toujours, malgré lui, la date de sa naissance, n'est-il pas étrange de dire que les grands artistes s'affranchissent entièrement de leur époque? Il n'y aurait plus moyen, en ce cas, de deviner à leur style, comme on l'a fait jusqu'à présent, le siècle où ils ont travaillé; l'art n'aurait plus une croissance régulière, un développement progressif; il serait une œuvre de caprice, une véritable monstruosité historique. Nous défendions tout à l'heure l'initiative du génie contre le matérialisme biographique de M. Sainte-Beuve, maintenant, il nous faut protéger l'histoire contre ses négations et contre ce même matérialisme. Il ne voit pas que l'auteur le plus original tient de mille façons à la société qui l'enfante. Il y puise des élémens généraux qu'il modèle ensuite selon son goût; il lui doit certaines portions de son œuvre, et tire

les autres de lui-même ; il est à la fois de son temps et hors de son temps ; la civilisation entière l'influence, et il exerce lui même une influence en rapport avec la grandeur de son mérite. Quoi qu'il fasse, néanmoins, il ne peut éloigner de lui l'air vital qu'il respire ; quand il s'étudierait à se mettre en contradiction perpétuelle avec les hommes de son âge, il exprimerait encore cet âge d'une manière négative. Le critique a donc bien tort de dire que, dans les arts, l'excellent peut être *un jeu de la nature, un caprice du ciel, un don de Dieu.* Il est d'autant plus blâmable qu'il nie de la sorte l'histoire littéraire et la possibilité de la ramener, ainsi que l'histoire générale, à des principes philosophiques.

L'étroit horizon intellectuel de M. Sainte-Beuve ne lui permettait guère de concevoir sur la critique des idées bien larges et bien profondes. Aussi, la manière dont il l'envisage est-elle des plus mesquines. Savez-vous, par exemple, ce qu'il regrette de l'ancienne critique ? l'amusante puérilité qui lui découvrait *une différence essentielle entre Grécourt et Chaulieu, et même entre Bernis et Grécourt.* « Les à » peu près, dit-il, dont on ne se rend plus compte, » sont un symptôme invariable de décadence en » littérature. Je crois bien qu'on s'occupe d'idées

» plus larges, de théories plus radicales et plus » absolues; mais il en est peut-être, à ce sujet, des » littératures qui se décomposent comme des corps » organiques en dissolution, lesquels donnent alors » accès en eux par tous les pores aux élémens géné- » raux, l'air, la lumière, la chaleur, etc. » La déclaration est explicite. Lorsqu'on étudie les arts, on ne doit point se proposer pour but l'éclaircissement des questions difficiles, ni la recherche des principes éternels; les idées générales sont de vains hochets, ou plutôt des armes perfides qui blessent leurs possesseurs; elles ne rendent aucun service à l'esprit et n'éclairent point sa route. Les microscopiques détails d'élocution et de grammaire sont incomparablement plus utiles; eux seuls peuvent diriger le littérateur, eux seuls lui révéleront tous les secrets de la poésie. En observant à la loupe les atomes de la diction, les esprits sagaces deviennent capables de discerner que dans les vers :

Et des derniers soleils la chaleur affaiblie,
Sur les coteaux voisins cuit la grappe amollie,

M. de Fontanes « cherchait par ces sons en i (cuit

» la grappe amollie) à rendre l'*effet mûrissant* des » désinences en *is* du latin. »

Beaucoup de personnes, il est vrai, ne pensent pas de la sorte; elles croient les hautes et sévères doctrines plus importantes que des remarques futiles; mais un tel égarement vient de leur inexpérience. En effet, « ce sont là des formes de passions » et comme de maladies que les jeunes talens » doivent presque nécessairement traverser; ils » deviennent d'autant plus mûrs qu'ils s'en dégagent plus complètement. La plus sûre manière » de sortir du raisonnement systématique et de la » fougue esthétique est de faire. Si on a quelque » talent propre, original, ce talent se dégage bientôt à l'œuvre, et avant la fin, il marche seul. » O Platon! ô Aristote! ô Cicéron! et vous tous, admirables génies, qui avez reçu d'eux la torche philosophique dont ils se servaient pour étudier, dans son essence, l'immortelle beauté; vous qui cherchiez comme eux ses lois permanentes, Reid, Burke, Priestley, Hogarth, Lessing, Kant, Schiller, Jean Paul et Herder, vous vous êtes tous grossièrement trompés! Que n'avez-vous connu l'auteur de *Port-Royal!* il se serait fait un plaisir de dessiller vos paupières, de vous apprendre que les idées générales n'ont aucune espèce de valeur,

surtout dans la littérature, et que l'âme humaine ne peut rien connaître au-delà du syllabaire et de l'orthographe.

M. Sainte-Beuve n'a pourtant pas toujours soutenu cette fantasque opinion. Il a jadis accusé Boileau « d'attacher trop de prix aux petites choses ; » d'avoir réformé les vers, comme Colbert les finan- » ces et Pussort le code, avec des idées de détail. » Lequel de ces deux points de vue faut-il adopter ? Laquelle de ces deux maximes faut-il prendre pour guide ? Ni l'une, ni l'autre, je pense, ou toutes les deux ensemble : M. Sainte-Beuve s'est tant de fois mis en opposition avec lui-même, qu'on aurait trop à faire si on voulait débrouiller son chaos.

Ne vous imaginez pas, néanmoins, qu'il n'a aucune méthode ; nul ne s'en passe entièrement, car on procède toujours d'une façon ou d'une autre. Il a donc un itinéraire spécial, et a pris la peine de nous le décrire dans son étude sur Bayle. La première qualité d'un critique lui paraît être l'absence de tout jugement, de toute direction et de tout caractère. Le fameux douteur a, selon lui, réalisé l'idéal du genre autant que possible, et il le loue de sa complète indifférence. « Dans un endroit, il » avertit son frère cadet qu'il lui parle de livres, » sans aucun égard à la bonté ou à l'utilité qu'on

» en peut tirer. — Le dernier livre que je vois, » écrit-il encore de Genève à ce même frère, est » celui que je préfère à tous les autres. — Je ne sais » jamais, quand je commence une composition, ce » que je dirai dans la seconde période. Ainsi, je ne » me fatigue pas excessivement l'esprit. » — « Ces » passages et bien d'autres, ajoute M. Sainte-Beuve, » témoignent à quel degré Bayle possédait l'instinct, » la vocation critique dans le sens où nous la défi- » nissons. » — « Ne regrettons pas, dit-il un peu » plus loin, de retrouver chez Bayle la phrase au » hasard et étendue, cette liberté de façon à la » Montaigne, qui est, il l'avoue ingénument, *de* » *savoir quelquefois ce qu'il dit, mais non jamais ce* » *qu'il va dire.* » Une des conditions du génie cri-tique dans la plénitude où, suivant lui, Bayle nous le représente, lui semble être de ne pas avoir de *style*, pas d'*art à soi;* car cet art et ce style fausse-raient son jugement et borneraient sa vue. Citons un dernier passage qui exprime dans toute sa rigueur la pensée de M. Sainte-Beuve : « Pour nous qui, en » introduisant l'art, comme on dit, dans la critique, » en avons retranché tant d'autres qualités non » moins essentielles qu'on n'a plus, nous ne pou- » vons nous empêcher de sourire des mélanges et » associations bizarres que fait Bayle, bizarres pour

» nous à cause de la perspective, mais prompts et » naïfs reflets de son impression contemporaine : le » ballet de *Psyché* au niveau des *Femmes savantes*; » l'*Hippolyte* de M. Racine et celui de M. Pradon, » *qui sont deux tragédies très-achevées*; Bossuet côte » à côte avec le comte de Gabalis; l'*Iphigénie* et sa » préface, qu'il aime presque autant que la pièce, » à côté de *Circé*, opéra à machines. On le voit, » Bayle est un véritable républicain en littérature. » Cet idéal de tolérance universelle, d'anarchie pai» sible et en quelque sorte harmonieuse, dans un » État divisé en dix religions, comme dans une cité » partagée en diverses classes d'artisans, cette belle » page de son commentaire philosophique, il la » réalise dans sa république des livres, et, quoiqu'il » soit plus aisé de faire s'entre-supporter mutuel» lement les livres que les hommes, c'est une belle » gloire pour lui, comme critique, d'en avoir su » tant concilier et tant goûter. »

Ainsi, le mérite dominant d'un critique est de n'avoir ni tact, ni finesse, de parler au hasard et sans réflexion, d'estimer les pitoyables ouvrages à l'égal des meilleurs, de confondre la sottise avec le génie, la raison avec l'absurdité, l'élégance avec le manque de délicatesse, l'art sublime avec la pâle impuissance! Pour atteindre à la perfection der-

nière, pour enlever tous les éloges, il doit adopter une langue informe, un style lourd, diffus et traînant; car, s'il avait le malheur de bien parler, toutes ses décisions deviendraient fausses à l'instant même. L'esprit d'un véritable critique rappelle ce chaudron infernal qu'on voit bouillir dans *Macbeth*, et où les trois sorcières jettent pêle-mêle les productions les plus disparates; il faut que les idées les plus hostiles, les tendances les plus contradictoires s'y réunissent au sein d'un perpétuel chaos. On devient alors un grand homme, et l'on trouve Pradon aussi majestueux que Racine, un ballet aussi admirable que les *Femmes savantes*.

Il est certain, cependant, que le mot *critique* vient d'un terme grec qui signifie juger. La critique suppose donc l'exercice du jugement, et nul n'avait encore dit le contraire. La masse des hommes faisait ainsi preuve de sagesse; à quoi serviraient des appréciateurs qui n'apprécieraient pas? S'ils ne nous aident point à distinguer le bon du mauvais, l'excellent du ridicule, ils peuvent garder le silence. Pour tout confondre et tout amalgamer, ce n'est pas la peine de réunir la foule devant leurs tréteaux.

Mais, s'écrie M. Sainte-Beuve, du moment qu'on juge on devient exclusif, car on préfère certaines

choses, et on en repousse d'autres. Or, la critique doit ouvrir son sein à toutes les imaginations, comme la terre ouvre ses flancs aux racines de toutes les plantes; elle perd son autorité en perdant ses larges sympathies, et place des goûts individuels sur le siége que devrait occuper un amour désintéressé de l'art. Cette objection n'est ni forte ni spécieuse; de ce qu'on sépare le bien d'avec le mal, il ne s'ensuit pas qu'on établisse dans le domaine du bien, et dans une division de ce domaine, des retranchemens jaloux, une sorte de forteresse inquiétante; juger, en littérature, c'est tout simplement donner au beau, quel qu'il soit, l'avantage sur le laid, aux nobles écrits la prééminence sur les œuvres difformes. Il n'y a là rien qu'on puisse blâmer, rien de menaçant pour la poésie; le mérite seul doit obtenir des éloges. La critique n'existe d'ailleurs qu'à cette condition : elle ne peut, sous peine de mort, se dispenser de choisir.

Une aussi fausse méthode nous explique bien des attachemens littéraires de M. Sainte-Beuve. De là viennent, selon toute apparence, les honneurs qu'il décerne à mainte production insignifiante; de là ses transports d'enthousiasme et ses brûlans plaidoyers pour de fades esprits. S'il avait sur sa

carrière des idées plus justes, on ne l'aurait pas vu chanter, la lyre en main, des auteurs comme Loyson, Jules Lefèvre, Ulric Guttinguer, Aimé de Loy, Joubert, Vinet, Polonius, George de Guérin, et une foule d'autres. La foule ne sait pas combien de grotesques renommées lui doivent le jour[1].

Mais, quelque vif que soit son amour du désordre, il se sent pris parfois du vertige et du malaise qu'il enfante naturellement. Las du tourbillon au milieu duquel il flotte, il cherche à suspendre sa course; il étend les bras pour saisir un objet protecteur et se soustraire aux emportemens de la rafale; mais la bise siffle toujours, et la tempête se raille de ses efforts :

La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spirti con la rapina;
Voltando, e percotendo gli molesta.

« Le public, dit-il alors, demande de la critique, et il a raison, puisqu'il n'y en a plus guère.
» Mais il ne sait pas combien ce qu'il demande est
» difficile, et, osons le dire, impossible presque
» aujourd'hui. Les écoles littéraires sont dissoutes

[1] C'est lui, par exemple, qui a été le protecteur littéraire de madame Flora Tristan.

» depuis huit ans ; les limites et les garanties de » caractère autour des plus nobles talens ont cédé » brusquement ou graduellement à je ne sais quelle » force de choses confondante et dissolvante. Cette » confusion et ce tourbillon sont le signe même de » la nouvelle période littéraire. *Ce qui manque dans » les œuvres, le point d'appui et d'arrêt, où dans la » critique le trouverait-elle ?* ».

Entendez-vous le cri d'angoisse et de désespoir ? M. Sainte-Beuve qui, tout à l'heure, se moquait de la raison, des principes généraux, des études philosophiques, et voulait qu'on s'abstînt même du jugement, le voilà qui tremble et qui chancelle, le voilà qui implore un appui et demande un guide pour le conduire au milieu de ses éblouissemens ! Il est châtié de ses doutes, de ses railleries, de ses négations. Et, disons-le hautement, c'est ainsi que finissent d'ordinaire ces ennemis de la vérité. Quiconque marche au hasard dans des routes perdues, sent bientôt qu'il s'égare ; il fait halte et cherche de l'œil quelque objet révélateur ; si, au lieu de regagner le bon chemin, il s'opiniâtre alors à voyager sans itinéraire, un faux indice l'attire, puis un second, puis un troisième ; il court, il se fatigue, il s'exténue ; plus il avance, plus il s'éloigne du terme ; enfin, las d'errer, mais toujours

content de son choix, toujours satisfait de sa clairvoyance, il expire sous le ciel morne et profond du désert, au milieu de plaines stériles comme la dalle des tombeaux.

Remarquez, je vous prie, l'inconséquence de M. Sainte-Beuve ; il défendait à l'homme de chercher, par la méditation, des règles absolues, des lois permanentes, assez larges pour embrasser toutes les circonstances diverses, pour dominer l'incalculable multitude des faits partiels. Et maintenant qu'il ne sait plus où donner de la tête, il voudrait que l'œuvre à juger lui fournît les principes de son jugement[1] ! Si la critique ne les trouve point là, il lui semble qu'elle ne les trouvera nulle part. Et il oublie que la nature de l'âme, celle des instrumens qu'elle emploie, de l'univers qui la charme et du but qu'elle se propose, sont des lampes éternellement allumées dans les profondeurs même de son sujet.

Ce buisson, du reste, n'est point le seul auquel

[1] Voici un passage où il exprime la même idée d'une autre manière : « Par instinct de cette situation diffuse, et pour » y porter remède, j'ai de bonne heure désiré que, parmi » nos poètes de talent, il s'élevât, je l'avoue, une sorte de » dictature. » Quelle faiblesse ! se livrer à la tyrannie pour éviter le légitime pouvoir de la science !

M. Sainte-Beuve se cramponne pour échapper à l'abîme. Voyez-le saisir une autre tige, chercher un autre expédient, et s'étourdir lui-même sur sa fausse position : « Le critique a besoin de n'être » pas isolé, de n'être pas seul à sa table, plume en » main, au premier carrefour venu; il a besoin d'être » dans un ordre de doctrines, au sein d'un groupe » uni et sympathique qui le couvre, dans lequel il » puise à tout instant la confirmation ou la rectifi- » cation de ses jugemens; car souvent il ne fait au- » tre chose pour les sentences, qu'aller autour de » lui au scrutin secret, en dépouillant toutefois les » votes avec épuration et intelligence. »

Singulière confession! Étrange artifice! Ce pyrrhonien, qui s'obstine à ne pas chercher le vrai comme les lois de la pensée ordonnent de le faire, ne croit-il point le saisir au gîte, en fondant une compagnie d'assurance mutuelle! Il rassemble dix ou douze hommes quelconques, il leur verse à boire et leur dit : —Tout ce que nous bannirons de notre conventicule, sera banni de la littérature; tous ceux que nous priverons de nos bonnes grâces, seront privés de l'estime publique. Nous sommes désormais la raison et la justice personnifiées; malheur à qui ne tremblera pas devant nous! — Et les douze apôtres font le signe de la croix, en

répondant : Ainsi soit-il ! La légitimité d'une pareille méthode n'est pourtant pas évidente ; si aucun des personnages embauchés n'a de vues originales, de doctrines fécondes et lucides, on aura beau les river à la même chaîne; il n'en peut rien sortir d'intelligent et de bon. Cinquante zéros n'ont pas plus de valeur qu'un seul; alliez les ténèbres aux ténèbres, vous n'aurez jamais que la nuit. L'association demeure donc sans résultat possible; elle n'ajourne même point la difficulté, puisque les règles logiques ne fléchissent pas devant le nombre. Qu'on soit seul ou avec plusieurs, un jugement suppose des prémisses, et ne saurait être que l'application d'un principe général à un cas déterminé.

Si bizarres que paraissent ces opinions de M. Sainte-Beuve, elles n'en sont pas moins un fruit spontané de sa nature. Quel espoir fonder sur un auteur qui nie l'intelligence humaine ? quelle attente éveillerait un général qui nierait l'art de la guerre et ne voudrait pas l'étudier? M. Sainte-Beuve a pour la raison et la science une haine profonde; il doute de tout, excepté de son génie. Lorsqu'il écrivait son Joseph Delorme, il adoptait déjà cette maxime : « Il y a toujours les trois quarts d'absurde dans ce » que nous disons. » Peu de temps après, s'égarant sous le ciel désert d'Obermann, il vouait

un lyrique enthousiasme « à l'éloquent et haut » moraliste qui débutait en 1799 par un livre d'a» théisme mélancolique, » dont « les croyances » religieuses étaient anéanties » avant même qu'il sût les langues anciennes, et que Nodier admirait « en regrettant qu'il se passât de Dieu. » Quand il lut pour la première fois son meilleur ouvrage, « il ne saurait rendre, nous dit-il, quelle » étonnante impression il en reçut, et combien » furent senties son émotion, sa reconnaissance » envers le devancier obscur *qui avait si à fond » sondé le scepticisme funèbre de la sensibilité et de » l'entendement.* » Son étude sur Bayle nous le montre dans des dispositions analogues; enfin, il termine une série d'apophthegmes calqués sur ceux de La Rochefoucault par ce petit avertissement : « Si quelqu'une des précédentes maximes choquait » trop, je me promets bien de ne pas tarder à la » réfuter. » M. Sainte-Beuve se trouve tout entier dans cette phrase; c'est bien là le fond de son esprit; quelque chose que l'on affirme, la proposition contraire lui semble toujours aussi vraie.

Un pareil scepticisme, je dois le dire, n'éveille en nous aucune sympathie. On peut avancer, d'une manière générale, que le doute a pour source l'ignorance ou la faiblesse de la raison. L'étude et la

vigueur spirituelle sont ses ennemis acharnés. Il est très-rare, par exemple, qu'un savant doute de la science dont il sonde les profondeurs. Le chimiste croit à la chimie, le physicien à la physique, le légiste aux règles du droit, le médecin à la médecine, le philosophe à la philosophie, l'historien au témoignage de l'histoire. Jamais les grands penseurs n'ont flotté sur l'abîme tournoyant de l'incertitude. Niebuhr, auquel on contestait une de ses opinions systématiques, répondit que sa conscience lui reprocherait de l'abandonner. Je crois donc pouvoir soutenir que le scepticisme recule d'une part devant le labeur et l'étude des questions, de l'autre, devant la force de l'esprit. Il est aux puissances rationnelles ce que l'irrésolution est aux facultés volontaires : un signe d'asthénie, un vice, un desideratum. Soit qu'on les juge comme individus, soit qu'on estime leur rôle social, les nihilistes n'ont qu'une valeur secondaire. Ils n'exercent aucune influence sur les nations, puisqu'ils n'émettent point de doctrines, et leur utilité se borne à provoquer parfois de nouvelles recherches, ainsi que Hume l'a fait pour Kant.

Je ne nie pas que le scepticisme ne se soit trouvé joint aux plus grands talens ; mais ces talens supposaient des qualités presque indépendantes de la

raison. Tel homme qui se montre habile écrivain ne peut saisir l'ensemble d'une théorie philosophique, ni même suivre une déduction un peu longue. Quelques-unes de ses facultés ont une rare puissance, les autres ne le distinguent pas de la multitude. Montaigne est du nombre de ces organisations imparfaites. Les détails qu'il nous donne sur lui-même prouvent que certains défauts naturels l'ont seuls éloigné du dogmatisme; ses aveux sont trop positifs pour laisser le moindre doute. Il a peu de mémoire, et ne pense pas « qu'il y » en ayt au monde une aultre si merveilleuse en » défaillance; il n'est rien pour quoy il se veuille » rompre la teste, non pas pour la science, de » quelque grand prix qu'elle soit; il ne cherche » aux livres qu'à s'y donner du plaisir par un hon» nête amusement : les difficultés, s'il en rencontre » en lisant, il ne s'en ronge pas les ongles; il les » laisse là, après avoir fait une charge ou deux— » s'il s'y plantoit, il s'y perdroit et le temps; car » il a l'esprit primsaultier; ce qu'il ne veoit de la » première charge, il le veoit moins en s'y obsti» nant. — Il va au change, indiscrètement et tu» multuairement : son style et son esprit vont va» gabondant de mesme. — Les escripts des anciens, » il dit les bons escripts, pleins et solides, le tentent

» et le remuent quasi où ils veulent; celuy qu'il » oit lui semble toujours le plus roide; il les treuve » avoir raison chascun à son tour, quoiqu'ils se » contrarient. » Ces passages, et mille autres non moins explicites, prouvent que Montaigne avait peu de ténacité, peu de concentration intellectuelle, et que l'architectonique lui manquait presque entièrement. Il ne pouvait coordonner plusieurs faits, plusieurs notions; il a l'air d'un homme incertain : son pyrrhonisme n'est qu'une longue hésitation, ou même un perpétuel voyage de doctrine en doctrine. Le fameux Bayle se montre à nous sous un aspect semblable [1], et Gœthe, qui personnifia dans le mystérieux docteur les doutes de sa jeunesse, nous apprend que les recherches philosophiques ne le séduisirent jamais. Étant venu à lire Bruker, l'histoire des systèmes engendrés par la raison humaine l'intéressa faiblement; il les regardait passer devant ses yeux, comme un homme étendu sur l'herbe et plongé dans une nonchalante satisfaction regarde passer les étoiles du ciel [2]. Quoique j'estime profondément Gœthe, Bayle et Montaigne, j'oserai donc affirmer, surtout en vue des

[1] Voyez plus haut.

[2] *Poésie et vérité.*

sceptiques inférieurs, que si les pyrrhoniens courent vainement après la vérité, c'est qu'ils n'ont pas assez d'adresse pour la saisir. Leur esprit ressemble aux châteaux délaissés qui attristent les collines féodales. Les notions les plus évidentes glissent dans leur tête comme les brises de la montagne dans les salles du manoir désert. De quelque vigoureux parfum qu'elles soient chargées, elles traversent inaperçues une demeure sans hôte ; le souffle entre et sort avec une plainte, et l'écho des voûtes change en murmure insignifiant ses expressives mélodies.

La foule des sceptiques mériteraient d'ailleurs plutôt le nom d'indifférens; ce sont des esprits littéraires, qui, avec une certaine aptitude générale ou certains dons spéciaux, n'ont jamais appliqué leurs forces à une étude particulière : ils sont ballottés d'opinions en opinions, faute d'idées précises. Gœthe nous doit servir d'exemple; on n'ignore point que le travail dissipait ses doutes ; il avait une foi enthousiaste dans sa théorie des couleurs.

M. Sainte-Beuve n'appartient pas à cette classe nonchalante; son scepticisme est positif et radical : on peut, selon lui, soutenir au même instant qu'il fait grand jour et qu'il fait nuit close. Nous ne blâmerons point cette manière de penser, puisqu'elle

a pour source un vice d'organisation; mais ce qui nous surprend, c'est qu'elle n'éloigne point un homme de la carrière des lettres. Dans quel but, en effet, saisira-t-il la plume, si toutes les idées lui paraissent également absurdes? Que dira-t-il s'il juge toute opinion fausse, tout avis déraisonnable, s'il n'ose rien croire, s'il méprise les travaux de l'intelligence comme de folles tentatives? La plus grande des aberrations ne sera-t-elle point la peine qu'il se donnera sans avoir aucun plan, aucun désir, aucun espoir? Ne vaudrait-il pas mieux garder le silence et imiter en cela l'exemple de Pyrrhon, qui poussa le dédain de la pensée jusqu'à refuser d'écrire ses vaines conjectures [1]?

Le seul motif auquel doive céder un nihiliste, quand il embouche le porte-voix, c'est le dessein de bafouer le dogmatisme et de prévenir contre lui les nations. Les plus habiles sceptiques du monde païen ont agi de la sorte : Ænésidémus, Carnéade, Sextus Empiricus, ne laissèrent que des ouvrages négatifs. Auraient-ils pu suivre une marche opposée, eux qui se moquaient si finement de toutes les doctrines? Eh bien! ce qu'ils n'ont pas voulu, ce qu'ils n'ont pas dû faire, M. Sainte-Beuve a osé l'en-

[1] Stœudlin, *Histoire du scepticisme*.

treprendre. Il s'est mis à catéchiser le public sans avoir foi dans ses paroles, il a offert à la jeunesse une instruction qu'il ne croyait pas instructive, il a promené sur ses épaules une châsse dont il riait dans son cœur.

Nous ne lui en ferons cependant pas un grand reproche; il s'est senti la démangeaison de la gloire, et il a écrit pour devenir fameux; le reste lui importait légèrement. Un fait plus bizarre, c'est le ton dévot qu'il affiche; jamais aussi pieux soupirs ne sont sortis d'une bouche humaine. Il y a dans ses ouvrages telle phrase, dont chaque mot semble trempé d'eau bénite. Une fois, il rime en notre langue un sonnet de sainte Thérèse, où la belle pénitente exhale son brûlant amour pour le Christ; une autre fois, lorsqu'il nous a dépeint les *courses lascives* de son héros, où il poursuit « un genre de beauté réelle, » accablante et toute de chair; qui ne se juge point » en face et en conversant de vive voix, mais de » loin plutôt sur le hasard de la nuque et des reins, » comme ferait le coup-d'œil du chasseur pour les » bêtes sauvages », il l'endoctrine peu à peu, le tonsure et le jette dans les ordres, nous insinuant par là que ce moyen seul guérit un voluptueux *de ses chatouillemens adultères.* Les périodes évangé-

liques abondent alors sous sa plume; et, comme il y prend goût, il cherche dans l'histoire un sujet qui l'autorise à se signer de minute en minute; Port-Royal frappe ses yeux, la colombe de Judée apparaît au sein d'une gloire; ce ne sont plus que génuflexions et prières. Il s'extasie sur les miracles de la grâce, « cette influence de l'amour divin, du » plus élevé des amours et véritablement de l'uni- » que! » Il se plaint que « ses images, si subtiles » qu'il tâche de les faire, sont encore de la bien » grossière et païenne métamorphose, pour donner » idée d'un acte ineffable qui est la suprême vie! »

Ah! vous ne croiriez point jusqu'où monte son zèle!

Le livre entier a une odeur de sacristie, un parfum de vieil encens. J'ignore quelle intention a guidé M. Sainte-Beuve, mais elle m'a l'air suspect. Soyez athée, si bon vous semble; il n'y a pas grand péril à notre époque; seulement ne vous affublez point d'une robe sacerdotale, et ne criez point de toutes vos forces en vue du public : « Laurent, serrez ma haire avec ma discipline. »

On pardonnerait encore cette feinte à M. Sainte-Beuve, et on la regarderait d'un œil indulgent, comme un travers déplorable auquel un homme est assez malheureux de se livrer, s'il ne désirait

qu'éblouir certains lecteurs et se donner un aspect factice ; mais il porte dans ses relations littéraires le même esprit de déguisement ; il le tourne contre les auteurs, et s'enveloppe de profondes ténèbres pour machiner plus sûrement leur perte. C'est ainsi qu'il a osé faire écrire par un de ses élèves, sur des notes rédigées de sa main, une violente diatribe contre un journaliste célèbre, et publier, dans le même numéro de la *Revue des Deux-Mondes*, afin de détourner les soupçons, un article sur *sainte Elisabeth de Hongrie*, par M. de Montalembert, et sur la *sainte Passion de Jésus-Christ*, par la sœur Emmerich [1]. Ne dirait-on point un homme qui s'agenouille devant l'autel, au moment où un de ses affidés poignarde son rival au détour d'une rue solitaire ? Il pense que nul ne le croira l'instigateur d'un pareil méfait, en le voyant baiser, d'un air pieux, les dalles de l'église.

Lorqu'il ne glisse pas l'escopette aux mains d'un tiers, il fait lui-même usage de ces armes silencieuses qui frappent sans avertir. Il aime les demi-mots, les allusions, les insinuations ; il mêle des poudres funestes dans des liquides attrayans. Madame Sand lui a-t-elle inspiré une haine vivace

[1] Pour les détails de ce fait, voyez la *France littéraire* du 18 octobre 1840.

dont j'ignore la source? Il ne la dénigrera pas ouvertement : il se contente de l'immoler à la gloire de madame Tastu, quand une favorable occasion se présente[1].

Je ne sais ce que le critique espère obtenir par ces ruses, mais il me semble qu'il ferait mieux d'employer son adresse à se tirer de la fausse position où il se trouve. Jamais homme n'a prêté plus que lui aux reproches d'inconséquence. Il n'a pas dit un mot dans ces derniers temps qui ne soit en opposition manifeste avec ses anciens écrits. Panégyriste des lettres modernes, il n'a point eu honte de les renier; il a mis le romantisme au nombre des fièvres chaudes, et a déclaré qu'on ne pouvait mûrir si l'on ne se prenait de haîne pour ses tendances. Républicain exalté, il prêche l'union de tous les partis dans un journal que le pouvoir soudoie. Trompette de Victor Hugo, sonnant ses louanges de carrefour en carrefour, il a changé sa musique et le dénigre avec autant d'obstination qu'il le célébrait jadis. Ami du vague, de l'ombre, du désordre; incapable de poser un principe, de donner un avis salutaire, il accuse notre littérature d'être un *immense gâchis*. Plein d'un goût barbare,

[1] *France littéraire*, même numéro.

il pousse quelquefois la susceptibilité au-delà de toutes les bornes : une expression lui gâte un morceau de poésie, une phrase la moitié d'un volume. Il tance fortement madame Guizot pour avoir dit, en parlant d'une personne, qu'elle ne l'aurait jamais connue *sous un semblable rapport ;* il va plus loin, il nous apprend que sa délicatesse le rend malheureux !

L'inconséquence est d'ailleurs tellement naturelle à M. Sainte-Beuve, qu'il n'adresse jamais un reproche à un auteur, sans commettre, dans la phrase même où il le gourmande, la faute pour laquelle il le sermonne ; et cette faute s'y trouve la plupart du temps portée aux dernières limites qu'elle puisse atteindre. Veut-il persifler la prétentieuse coterie de l'hôtel de Rambouillet, il nous glisse à l'oreille cette charmante phrase : « Si nous » osions la caractériser par un mot d'une précision » triviale, nous l'appellerions la *queue* de Ronsard, » en ajoutant toutefois qu'elle a été tant soit peu » écourtée et peignée sous la main de Malherbe. » Que dites-vous de cette expression ? Ne vous paraît-elle point délicieuse ? Ronsard transformé en quadrupède, de la famille des singes probablement, et le sévère Malherbe lui écourtant, lui peignant la queue; c'est là un tableau de genre du plus haut goût.

Dans un autre passage, critiquant un poëte qui exprimait ses douleurs d'une manière choquante, il lui dit avec élégance : « On souffre de voir un » fils de Pétrarque répandre à toute force ses en» trailles sur la lyre. » Le mot d'*entrailles* est sans doute employé ici par métonymie.

Une autre fois encore, citant cette pensée de M. Joubert : « Nous devons reconnaître pour maî» tres des mots, ceux qui savent *en abuser* et ceux » qui savent en user ; mais ceux-ci sont les rois des » langues, et ceux-là en sont les tyrans », il ajoute : « Oui, tyrans ! nos Phalaris ne font-ils pas » mugir les pensées dans les mots façonnés et fondus » en taureaux d'airain ? » Ces sortes d'étourderies et d'inconsistances abondent tellement chez M. Sainte-Beuve, que je n'en rapporterai pas un plus grand nombre.

De ce désordre perpétuel, de cette constante mêlée où s'égorgent ses diverses opinions, de ce désaccord entre ses arrêts et sa forme, de cette haine aveugle pour la science, il résulte que sa parole a une très-faible autorité. Il ne lui est guère possible de fronder quelqu'un sans se fronder lui-même, et si les écrivains acceptent sa juridiction littéraire, ils font ainsi preuve d'une grande complaisance. Rien ne leur serait plus facile que d'an-

nuler ses décisions par des avis antérieurs, aussi bien que par des exemples contradictoires tirés de ses propres ouvrages. Non point qu'un homme à la fois critique et poète doive nécessairement offrir, dans ses livres originaux, l'idéal de la perfection; un pareil idéal échappe à l'intelligence humaine, et cette condition rendrait le métier tout-à-fait inabordable. Il y a néanmoins de certaines limites au-delà desquelles il ne faut point pousser l'égarement, sous peine de voir tomber son crédit; les maladresses et les défectuosités par trop saillantes compromettent le jugement de l'auteur. Quant on a écrit les *Pensées d'août* et *Port-Royal*, on n'a plus le droit de tenir les balances littéraires. Les ouvrages de La Calprenède, de Théophile, de Chapelain et de Scudery, flamboieraient comme des météores si on les plaçait à côté de ces livides ébauches. La réponse aux étudians de Zoffingue est un morceau unique dans notre langue. *Volupté*, *madame de Pontivy*, trahissent une si grande impuissance d'animer une action, de faire vivre des personnages, que M. Sainte-Beuve me paraît avoir des idées très-fausses sur la nature du roman, et ne semble pas, en conséquence, devoir bien apprécier ce genre d'écrits.

La foi du lecteur dans sa parole a d'autant plus

besoin de restrictions, que, saisi sans doute de l'esprit de vertige, et se croyant désormais assez sûr du public pour le braver, il a dernièrement écarté le rideau qui nous voilait toute une portion de son existence, et mis au jour des principes qui avaient besoin de l'ombre épaisse dont il les entourait. Plusieurs fois déjà il avait manifesté une grande inquiétude à la vue de cette génération habile qui vient, au son du luth, prendre place dans les arts ; le nombre et les efforts des jeunes penseurs troublent son sommeil[1]. Bientôt il jugea prudent de se mettre en garde ; le meilleur moyen de défense lui sembla le ridicule, et il essaya de tuer par la raillerie de pauvres songeurs inoffensifs. Tous les débutans furent enveloppés dans la même malédiction, tous furent accusés de « pousser ce » cri famélique et orgueilleux des génies méconnus, » cette lugubre et emphatique complainte, dont » l'opiniâtre refrain revient à dire : *Admire-moi ou » je me tue !* » En outrageant ainsi dans sa fleur l'avenir, l'espoir de la nation, le critique oubliait ses anciennes larmes, ces abattemens littéraires et ces rêves de mort dont parle Joseph Delorme. Il insultait aux douleurs qu'il a peintes un des pre-

[1] *France littéraire*, même numéro.

miers et qu'il suppose trop communes. Peu satisfait néanmoins de cette généreuse attaque, peu sûr d'avoir obtenu le résultat qu'il ambitionne, on le vit peu de temps après revenir à la charge, et, pour dégoûter profondément ces rivaux dont l'ardeur l'importune, il voulut leur persuader que leurs inutiles efforts tourneraient à sa gloire. « Étienne » Pasquier, dit-il, écrivait à Ronsard en 1555, six » ans seulement après que Dubellay, dans l'*Illus-* » *tration de la langue*, avait sonné la charge et » prêché la croisade : « En bonne foi, on ne vit » en France telle foison de poètes, etc. » Pasquier » veut bien croire que tous *ces nouveaux écrivas-* » *seurs donneront tant plus de lustre aux écrits* de » Ronsard et des autres. Selon moi, des traits pa- » reils se reproduisent exactement aujourd'hui. »

Mais comme cette haine jalouse ne laisse pas d'être choquante, il la justifie à diverses reprises. « En poésie et en art, écrit-il, on est dispensé d'ai- » mer ses héritiers présomptifs, » et il nomme ces héritiers des *assassins*. L'autre passage est plus net encore. Après avoir répété que « en littérature, en » art, on n'aime pas d'ordinaire son successeur » immédiat, son héritier présomptif, » il cite quelques exemples qui lui paraissent légitimer ses dispositions malveillantes, et il s'écrie : « Toujours

» et partout la vieille histoire de Saturne et de » Jupiter ; toujours les générations d'autant plus » inexorables qu'elles se touchent davantage, et » empressées de se nier l'une l'autre quand elles » ne peuvent se dévorer ! » Puis il ajoute pour la forme : « Avertis du moins, tâchons de ne pas faire » ainsi. » Précepte qu'il désire voir suivre à son égard, mais qu'il n'observe nullement à l'égard des autres.

Quelle que fût cependant l'étrangeté de ces sorties, de ces aveux et de ces justifications indirectes, personne, il me semble, n'aurait pu prévoir que l'auteur de *Port-Royal* se serait oublié au point d'écrire le morceau qu'il intitule : *Dix ans après, en littérature*. Les annales de la pensée humaine, n'offrent, certes, aucune pièce analogue. Jamais entreprise aussi peu charitable, jamais aussi perfide complot n'avait menacé la jeunesse littéraire d'une époque. Il invite dans les termes les plus précis tous les auteurs de quarante ans à s'unir pour étouffer la nouvelle génération [1].

Mais la haine acharnée de M. Sainte-Beuve contre

[1] J'ai commenté tout au long cet article dans la *France littéraire*, *loc. cit.* M. Sainte-Beuve a répondu qu'il y a des *esprits célibataires* et des esprits qui aiment à s'accoupler; il est, dit-il, de la seconde espèce.

des hommes trop sérieux et trop habiles pour lui plaire ne nous rendra pas injuste envers lui comme il l'est envers les autres. Quoiqu'il nous ait appris lui-même depuis bien long-temps que « *la vue de »jeunes et brillans talens qui s'épanouissent lui cause »une tristesse resserrante*, » et n'ait soutenu que les hommes qu'il voulait faire entrer dans ses ligues, nous n'imiterons point son exemple, nous ne déprécierons point son mérite. L'histoire de la poésie au seizième siècle est une œuvre utile; si la vue de l'historien manque de justesse et de portée, si ses conclusions n'offrent pas beaucoup de sens, les faits sont étudiés avec soin : ses *Portraits* contiennent aussi çà et là quelque biographie bien narrée. Il a de plus le vrai coup d'œil du moraliste. Mais, disons-le sans crainte, il eût mieux valu, pour la littérature française, qu'il n'eût aucun mérite : son talent, joint à de nombreux défauts, lui a permis d'exercer une action triplement pernicieuse. Doué d'imagination et de sensibilité, mais possédant une intelligence très-faible, il a obscurci tous les problèmes qu'il a voulu résoudre; par son mauvais goût, il a été d'un funeste exemple; par son amour des cabales littéraires, il a corrompu tous les hommes qui lui ont prêté l'oreille. Je regarde donc comme un juste châtiment sa décadence prématurée.

CHAPITRE II.

De la loi de continuité qui unit le dix-huitième siècle au dix-septième, par M. Pierre Leroux. — De l'esprit et de la critique littéraires chez les peuples anciens et modernes, par M. Théry. — Le Népenthès, par M. Loève-Veimars. — Caractères et paysages, par M. Philarète Chasles. — Essai sur l'histoire littéraire du moyen âge, par M. Charpentier. — Préface des chansons nouvelles et dernières, par Béranger.

Quelles que soient pourtant la déraison et la frivolité d'une époque, tous les auteurs qu'elle renferme ne montrent pas la même étourderie. Un homme sérieux prend de loin en loin la parole, et cherche à inspirer de plus graves pensées : habituellement ses efforts demeurent sans résultat. Que peut un individu contre une masse, une pierre isolée contre un torrent ? l'onde saute par dessus, et ne tient nul cas de son murmure. C'est ce qu'on vit s'effectuer en 1832. Dans un article déjà mentionné plus haut, M. Leroux censura vertement la légèreté de la critique française ; il lui reprocha de tout abandonner pour les détails biographiques et les minuties de l'exécution, de ne pas comprendre

l'enchaînement des périodes, de ne jamais traiter les questions essentielles. « Il n'y a pas dans notre » langue, disait-il, dans cette multitude d'écrits » qu'elle possède sur la vie et les ouvrages des grands » écrivains des trois derniers siècles, un seul essai » philosophique. » Notre Panthéon littéraire, où nos auteurs célèbres devraient se trouver généalogiquement répartis, ne nous offre donc qu'une suite de poètes plus ou moins habiles, sans corrélations et sans parenté; de blafardes lueurs tombent de la voûte sur leurs effigies solitaires, entre lesquelles règne une ombre épaisse.

M. Théry n'accuse pas moins vivement les juges futiles qui citent chez nous les écrivains à leur tribunal. « Parfaitement clairs dans leurs trivialités, ils » reprochent au littérateur philosophe ses rêveries » et ses nuages. Au nom du sens commun, ils pro- » testent contre tout sérieux exercice de la raison. » Les surfaces leur conviennent; ils semblent crain- » dre de disparaître à une certaine profondeur. » Il annonce du reste la fin de leur domination; il ne croit pas que la France veuille continuer, au bruit de leur musique, cette valse littéraire où elle tournoie en chantant comme une folle.

Près des critiques évaporés, M. Théry place une autre espèce de discoureurs non moins burlesques

et non moins dangereux : ce sont les fanatiques de la routine, comme il les appelle, gens « qui accep- » tent les vues philosophiques, pourvu qu'elles » soient transcrites d'Aristote, et qui n'y trouvent » plus rien à redire, si elles ont passé du grec en » latin et du latin en français, sous le patronage » d'Horace et de Boileau. Ils ont beau répéter que » ce qu'ils approuvent leur plaît comme règle du » bon sens, et non pas comme tradition de tel ou » tel maître; s'il en était ainsi, on les verrait tenir » compte des différences de temps, de sociétés, de » croyances ; ils appuieraient de nouveaux argu- » mens ces inviolables doctrines, au lieu de repas- » ser avec précaution sur les traces à demi effacées » de leurs modèles. » Des remarques si justes sont d'autant plus méritoires dans la bouche de l'auteur, qu'il fait partie de l'Université. Quand il publia son livre, il était proviseur du collége de Versailles; peut-être même l'est-il encore. Il y avait de sa part un double courage à bafouer la grave niaiserie de la critique pédantesque. Les directeurs, les profes- seurs des colléges ont le plus souvent une haine implacable pour la vie et l'art modernes. Aussi n'ai-je pu lire sans émotion le premier chapitre de cet ouvrage, chapitre plein de sens et de hardiesse, qui roule sur la méthode. La vérité, me disais-je,

peut donc pénétrer en tous lieux ; nul obstacle, nulle précaution ne l'arrête ; quand elle ne brise pas les portes d'airain, elle se glisse clandestinement vers son but au milieu des ombres. Sous le toit même où complotent ses ennemis, elle parvient près du moine, près de l'étudiant, près du docteur; elle dresse devant eux sa lumineuse figure, et les appelle, les instruit de sa voix séduisante. Combien d'hommes ont cru préparer solitairement l'avenir, mettre en dépôt dans leurs livres de grandes, d'utiles idées que repoussait toute leur génération, tandis que ces idées allaient bien loin convaincre et enrichir des intelligences ! La nature prodigue sans doute les brutes, mais elle jette incessamment parmi elles, pour se disculper et se réhabiliter, des âmes fortes, des esprits droits ; ces nobles créatures, éloignées l'une de l'autre, communiquent à travers l'espace ; elles vivent des mêmes principes, des mêmes sentimens, et forment, au milieu du troupeau commun, la véritable humanité.

L'ouvrage de M. Théry a pour titre : *De l'Esprit et de la Critique littéraires chez les peuples anciens et modernes*. C'est une histoire concise de toutes les idées sur la littérature et les arts qui ont eu cours chez toutes les nations du monde, entreprise énorme qui exigeait une rare patience. L'auteur

n'a point reculé devant sa tâche ; non-seulement il évoque l'armée entière des critiques européens, de la Grèce, du Latium, de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, de l'Italie, de la Hollande, de la Suède, du Danemarck et de la Russie ; mais il parle des critiques chinois et indiens, juifs et turcs, persans et arabes, égyptiens et américains : tous les hommes qui se sont occupés abstraitement de la poésie figurent à leur place dans cette vallée de Josaphat. Au lieu de restreindre son sujet, le laborieux écrivain l'a même agrandi ; les considérations théoriques n'ont point seules attiré sa vue ; il dessine le caractère général des diverses littératures et les principaux traits de leurs diverses périodes.

Comme le livre n'a que deux tomes, cette abondance de matières n'est pas sans inconvénient ; elle force M. Théry à glisser sur chaque auteur, sur chaque question avec la rapidité de la foudre ; bien des époques n'obtiennent qu'une demi-page, bien des théories sont jugées en deux mots. Outre que cette prodigieuse concision rend la lecture peu facile, vu la multitude de personnages et de doctrines qui passent en quelques minutes sous vos yeux, elle donne à toute la production un air de bibliographie. D'assez nombreux systèmes sont de plus

mal étudiés; ployant sous le faix du travail, l'historien, nonobstant son indépendance naturelle, a reproduit des erreurs vulgaires; les critiques français des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles ne sont point examinés comme ils devraient l'être : enfin, et voilà sa grande faute, M. Théry n'est point parvenu au centre même de son sujet. Une aussi longue carrière, puisqu'il ne craignait pas de la fournir, lui présentait une excellente occasion de mettre en relief quelques-unes des lois jusqu'à cette heure ignorées, qui président au développement de l'art. Il pouvait aborder la philosophie de l'histoire littéraire; il ne l'a point fait.

A part la connaissance des œuvres théoriques et nombre d'idées qu'il y puise sur l'essence du beau, le grand résultat de son travail est une définition de l'une et l'autre poésies. Dans le *classique*, il voit l'expression de l'idéal sensible; dans le *romantique*, il distingue deux élémens : « l'expression libre, » individuelle de la réalité, c'est-à-dire l'exclusion » de tout idéal sensible; et l'expression de l'idéal » spirituel, le seul système vraiment rival du » système classique, le seul qui ait de l'avenir. » Quoique cette dernière théorie n'embrasse pas, à beaucoup près, tous les caractères du romantisme, elle est assez vraie pour mériter des éloges et fixer

notre attention. L'idéal des anciens étant matériel, ils devaient, pour obtenir la perfection relative de la forme, choisir les circonstances, aimer le beau dans les détails comme dans l'ensemble, et n'employer aucun des attributs qui répugnent à l'homme physique[1]. Cette sorte de choix n'est pas également nécessaire à l'idéal spirituel, « qui est la plus haute » puissance de l'idée ; il se joue de la forme sen- » sible, et la fait servir à son œuvre comme un » instrument docile qu'il modifie et qu'il brise à » son gré. Il n'a pas pour elle ces égards dont le » principe sensible l'environne amoureusement. » La simplicité nue et même la crudité des moyens ne le choquent donc pas ; il les met en usage pour obtenir certains effets. De telle sorte que l'art moderne est à la fois plus réel et plus élevé ; il peint plus librement, plus fidèlement la nature, et la domine des hauteurs de la pensée avec une force magistrale que ne possédait pas l'art grec.

Le malheur de ces ouvrages critiques, sérieux et importans, mais d'une forme rude et austère, c'est qu'ils ne parviennent point chez nous au grand public : leur influence reste circonscrite à un petit

[1] Nous avons nous-même exprimé des vues analogues ; *Études sur l'Allemagne*, tome II, page 141 et suivantes.

nombre de lecteurs. La plupart des gens de lettres même n'en prennent pas connaissance ; or, il faut au moins agir sur eux, pour obtenir quelques résultats, lorsqu'on traite des matières d'art. Une seconde infortune, c'est que les critiques, dont la diction a de la grâce et de l'éclat, ne possèdent en général aucune aptitude rationnelle. Ils parlent agréablement, déploient mille ruses, mille coquetteries de langage ; ils ont à leur service les nombreux moyens oratoires qui assurent le triomphe de la vérité ; mais ils l'ignorent cette vérité ; ils déclament sans but, et ne s'élèvent jamais au-dessus des plus minimes détails.

M. Loève-Veimars est un esprit de cette nature. Après avoir consumé une partie de sa jeunesse à faire des travaux pour les éditeurs, travaux de science, ingrates compilations où il mettait plus d'art et de soin que n'en offrent communément ces sortes d'ouvrages [1], il finit par obtenir une assez grande renommée. Le succès prodigieux de sa traduction d'Hoffmann lui conquit l'attention publique. Il ne fut pas inutile, car il parla des poètes étrangers avec talent et avec connaissance de cause ;

[1] Voyez entre autres son *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, publié en 1826.

mais il n'a point émis une seule idée générale. Il semble en faire peu de cas d'ailleurs ; la littérature actuelle lui paraît être et devoir être toute d'improvisation. Les œuvres légères, décousues, rapides, ont, à l'entendre, seules chance de réussite [1]. Il ne veut donc pas agir autrement que ses contemporains : s'il les voit danser sans relâche, il dansera sans prendre haleine.

M. Philarète Chasles a la même opinion et le même plan de conduite. « Ne pas remonter aux prin» cipes, dit-il, manquer de centre commun et de » base solide, pérorer au hasard, s'arrêter aux dé» tails, c'est se montrer complètement de notre » siècle et de notre pays [2]. » Il trouve donc parfaitement illogiques ceux qui blâment cet état de choses, et veulent le modifier. Il pleut à verse; nous sommes dans la boue jusqu'aux chevilles; de quoi nous plaignons-nous? Restons tranquilles, pardieu! le beau temps viendra, les routes sècheront, et sans avoir pris de peine, nous serons hors d'embarras. Mais si la pluie continuait? Eh! bien, nous continuerions à être mouillés.

C'est cependant une belle et vive intelligence

[1] Préface du Népenthès ; 1833.

[2] *Débats* du 29 mai 1840.

que la sienne. Il lui aurait suffi d'un peu de volonté pour jouer un autre rôle et avoir le droit de soutenir un plus noble système. Bien des avantages le recommandent : ce n'est point sans raison qu'une douce célébrité voltige depuis long-temps autour de sa tête, comme ces flammes errantes dont les génies marchent environnés sur notre scène lyrique.

A l'époque de ses débuts, au plus fort de la lutte entre les deux systèmes, M. Chasles s'avança paisiblement dans la lice; il se rangea parmi les novateurs, sans sonner de la trompette, sans faire caracoler sa monture. Il n'annonçait point de belliqueuse ivresse, mais se préservait de l'exagération et ne faussait pas ses armes. Nous lui reprocherons néanmoins d'avoir été trop calme; il aurait pu, en gardant une juste mesure, pénétrer dans l'essence de la poésie moderne, et rendre à la cause de l'art de plus grands services. Ne déclarait-il point, par exemple, que le moyen âge a manqué de goût, donnant à ce terme le même sens que Lebatteux et La Harpe? Il disait encore que tout son génie s'est concentré dans le poëme du Dante, annulant par là ses autres manifestations, si riches, si splendides et si nombreuses. Ces petites erreurs ne l'empêchaient pourtant pas de bien saisir la question;

la guerre entre les deux écoles lui semblait une guerre entre deux sociétés, une guerre de la vie contre la mort, de l'espérance contre le souvenir. En 1829, l'ère chrétienne lui inspirait les phrases suivantes : « C'est cette période de convulsion » et de régénération, qui, sous le nom de moyen » âge, a été en butte à des accusations si légères. » Orage fertile, tempête nécessaire, qui bouleversa » tous les élémens sociaux, pour les classer et les » animer d'une vie nouvelle. Vous diriez la four- » naise ardente où tout se trouve en fusion. C'est » là que se prépare la société moderne. Toutes les » découvertes auxquelles nous devons notre supé- » riorité incontestable datent de ces dix siècles, » taxés de barbarie et d'ignorance. *Nos ancêtres » n'ont pas égalé dans les arts de l'imagination les » peuples heureux qui les précédèrent*. Cependant, » sous ce rapport, ils ont leurs titres à faire valoir. » Qui s'est promené sous les voûtes de la cathédrale » de Cologne, sous les arceaux de Westminster, à » Londres, sans rester pénétré d'admiration pour » le génie qui tailla ces masses et disposa ces forêts » de pierre? »

Une seule proposition forme tache dans ce passage; c'est celle que nous avons soulignée. Peu de temps après, M. Chasles écrivit un article sur *Pa-*

nurge, *Falstaff* et *Sancho*, où il explique, avec beaucoup d'intelligence, l'amour de nos aïeux pour le grotesque. Ici, l'on ne trouve plus rien à blâmer. « Que l'on remarque attentivement chacune des » grandes ères sociales, on y remarquera toujours, » d'une part, une idée mère, une pensée reine, qui » circule comme le sang dans les veines de la so- » ciété; d'une autre, une opposition constante, » destinée à contrebalancer l'influence dominatrice » et à rétablir l'équilibre; loi de réaction éternelle » et inévitable. Si on applique la même observation » au moyen âge, on y verra se prononcer un dou- » ble caractère : d'une part, une croyance idéale, » exaltée, sérieuse; d'une autre, une raillerie vul- » gaire et audacieuse. L'une a empreint de chris- » tianisme tout l'espace de temps qui s'est écoulé » depuis Constantin jusqu'au seizième siècle; l'au- » tre a donné naissance à toutes ses créations bouf- » fonnes et naïves, contre-poids nécessaire d'un » idéalisme qui dépassait toutes les bornes, et trans- » formait l'existence en vision. » Des aperçus aussi nets, aussi parfaitement justes, sont très-rares dans la littérature actuelle. Celui-ci frappe droit au but. Les écrits de M. Chasles en renferment assurément plusieurs du même genre, productions naturelles d'une âme entendue. Mais, il faut le dire, elles pas-

sent toujours avec la rapidité de l'éclair; l'auteur semble fuir bride abattue un invisible ennemi. Cités, déserts, forêts, montagnes, paraissent et disparaissent autour de lui comme de magiques évocations. Pénètre-t-il au fond d'une vallée charmante? il y jette un regard et s'élance plus loin. Trouve-t-il une bonne pensée? il la laisse choir sur sa route, dans le premier endroit venu, sans se demander si le terrain est favorable, et si les oiseaux du ciel ne la dévoreront pas. Aussi qu'arrive-t-il? les oiseaux de l'oubli descendent effectivement, la graine leur sert de pâture et s'anéantit au lieu de fructifier. Pour acquérir toute sa valeur, pour prendre une consistance monumentale, chaque notion a besoin d'être fouillée dans ses replis; vue de loin, elle offre à l'œil une masse indivisible, elle paraît un corps simple et homogène; examinée de près, ses élémens se détachent; la question principale embrasse une foule de questions secondaires que l'on ne peut négliger si l'on veut obtenir une solution définitive. Or, M. Chasles se borne toujours à l'aspect d'ensemble : un regard vif et soudain le contente; il n'a pas plus tôt mis pied à terre devant un édifice, qu'il remonte sur son cheval et part au galop.

De là vient qu'il commet, en certains jours,

des méprises étonnantes. Croirait-on qu'il voit dans Notre-Dame de Paris un monument du sixième siècle, et dans saint-Eustache une merveille du treizième? Rien n'est plus vrai pourtant.

« Saint-Eustache, dit-il, est cent fois plus beau » que Notre-Dame. La basilique dont M. Hugo a » fait son poème représente l'époque de Grégoire » de Tours, un peu romaine, un peu gauloise, un » peu gothique, d'une masse imposante, d'un grand » détail, d'une exécution durable et d'une vénéra- » ble antiquité. Les termes de la science architec- » tonique me manquent pour accuser ces arceaux » et ces voûtes d'une lourdeur que je ressens et que » je ne peux expliquer. Le joug romain pèse encore » sur l'édifice; sa grandeur est plus épaisse que su- » blime; il n'a de poésie que ses souvenirs et sa » masse. Donnez-moi les lignes aériennes, la per- » spective, la transparence magique, la féerie chré- » tienne de Saint-Eustache : le treizième siècle est » là; un *chantre d'amour* allemand pourrait lire » dans cette chaire le poème du Saint-Graal. Je » vois à Notre-Dame toute l'antiquité pieuse de la » France monarchique, à Saint-Eustache les temps » romanesques de la chevalerie. »

Ces deux anachronismes sont au nombre des plus puissans, des plus vigoureux qu'on ait jamais

faits. Grégoire de Tours étant mort en 595, et la cathédrale de Paris ayant été commencée en 1163, cinq cent soixante-huit ans se sont écoulés entre la date que lui assigne M. Philarète Chasles et le moment où fut posée la première pierre. En 1257, Jean de Chelles entreprit le portail méridional; et, en 1351, Jean Ravy, maçon de l'église, plaça les hauts reliefs qui ornent par dehors la clôture du chœur. La basilique ne fut donc entièrement terminée qu'à cette époque; et, comme M. Chasles parle du monument complet, il se trompe juste de sept cent cinquante-six années. Pour Saint-Eustache, son erreur n'a pas tout-à-fait des proportions aussi colossales; mais elle ne laisse pas que d'être plaisante. Cet édifice de la chevalerie a été commencé le 9 août 1532; si nous prenons pour point de départ la fin du treizième siècle, nous avons déjà une méprise de deux cent trente-deux ans; mais, comme le vaisseau ne fut terminé qu'en 1642, il faut ajouter cent dix ans à ce premier nombre, ce qui nous donne trois cent quarante-deux ans. Et, si nous voulions pousser plus loin la rigueur, le chiffre augmenterait encore. Effectivement, on n'acheva le portail qu'en 1788, et, de la fin du treizième siècle jusqu'à cette dernière date, il s'est écoulé quatre cent quatre-vingt-huit années.

M. Chasles ne me paraît point fort sur l'archéologie.

Les arts l'ont réellement peu occupé; il aime mieux le beau littéraire que le beau plastique. Cette lacune existe aussi chez MM. Villemain et Sainte-Beuve, et chez tous les critiques de la restauration; elle est fâcheuse assurément. Elle trace autour de l'esprit un cercle borné, l'empêche d'agrandir ses vues générales, de confirmer ses observations sur la poésie d'un siècle ou d'une nation, par des remarques analogues sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Il y a telle période esthétique dont on ne peut se former une idée vraie sans cette confrontation. L'étude de la sculpture me paraît nécessaire pour comprendre la Grèce antique; celle de la peinture, pour l'Italie moderne; celle de l'architecture, pour le moyen âge où elle a triomphé. Le même goût qui donne aux œuvres littéraires d'une nation leur physionomie spéciale, donne à ses beaux-arts une physionomie correspondante, et les productions plastiques ont l'avantage d'éclairer soudainement l'intelligence en frappant les yeux. La lecture, plus lente, plus difficile, ne l'éclaire que par degrés.

Mais si M. Chasles ignore les arts, ses connaissances littéraires sont, en revanche, très-étendues. Les obstacles ne l'ont point effrayé; il a pour la poésie

un véritable amour, et il se précipite sur tous les chemins où il pense découvrir la trace de ses pas. L'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et même la Hollande, ont tour à tour été le but de ses excursions ; il s'est assis sous le toit de leurs poètes ; il a partagé leurs craintes, leurs désirs, leur ivresse et leurs transports ; dans ces chaumières que fuit l'opulence et que visitent les dieux. En mainte occasion, il est revenu sur le talent de s'assimiler les idées des temps, des pays lointains ; il en a fait sentir les avantages et le prix. A la manière dont il en parle, on voit qu'il le possède. Les études philosophiques lui manquent seules ; je ne crois point qu'il ait dépassé la fausse théorie de Burke.

Un trait honorable pour M. Chasles, c'est la persistance de ses opinions littéraires. Il n'a point maudit le romantisme après l'avoir soutenu. Il a blâmé les extravagances et les folies[1], sans changer de principes ; les novateurs ne le comptent point parmi leurs transfuges. Cette unité de vues, cette constance morale, jointe à ses nombreux talens, aurait dû lui permettre d'exercer une action plus vive. Tous ses essais ont été heureux ; il a écrit

[1] Drames fantastiques et merveilleux de Shakespeare.

lorsqu'il l'a voulu, de charmans tableaux de voyage, et des contes pleins de sensibilité ; il a fait, sur Pitt et sur Burke, des études historiques vraiment hors de ligne ; on trouve dans ses feuilletons de la grâce, de la couleur, de l'intelligence et du savoir ; il donne à son style l'allure qui lui plaît. D'où vient donc sa solitude morale ? D'où vient que l'on reconnaît son habileté sans lui ouvrir la mystérieuse officine où l'esprit élabore ses opinions et ses croyances ? D'où vient que nul ne chevauche près de sa bannière ? C'est qu'avec toutes les qualités de la souplesse, il lui manque celles de la force ; il n'a réellement point d'étendard. Espèce de navire-fantôme poussé par les vents les plus contraires, il flotte, au gré des orages, sur toutes les mers de la pensée. Des côtes d'Albion, il passe aux côtes de France ; une bourrasque imprévue le jette en Hollande, en Espagne ou en Italie ; un nouveau souffle s'élève et l'entraîne jusque dans l'Océan indien. De la littérature il passe à la politique, de la politique à la biographie, de la biographie au commerce ; toujours errant parmi les faits, et n'ayant point de système ordonnateur, il ne saurait exercer d'influence, car la première condition requise pour dominer les autres, c'est de se dominer soi-même.

L'année 1833 vit encore paraître l'*Essai sur l'Histoire littéraire du moyen âge*, par M. Charpentier, professeur de rhétorique. C'est un livre estimable à plusieurs égards, mais d'une grande incohérence. Enveloppé dans le tourbillon qui agitait les esprits, l'auteur n'a point eu la force d'en sortir ou de s'y diriger. D'après son exorde, on le croirait l'admirateur fervent de la poésie romantique, aussi bien que de l'ère féodale. Il approuve le soin et l'enthousiasme avec lesquels on étudie le moyen âge; il le proclame une abondante source d'améliorations; il veut lui-même tâcher de le faire mieux connaître. On est donc tout surpris lorsque, dans les derniers chapitres, il déclare la littérature moderne une littérature de *Cosaques*: j'emploie son expression. Il a donné au terme, par lequel on désigne le monde chrétien, un sens trop littéral : les temps chevaleresques ne sont pour lui qu'une époque *intermédiaire* dans l'acception rigoureuse du mot. Il ne leur attribue point de valeur indépendante : tout leur mérite est d'avoir préparé les temps modernes. Or, en matière d'art, ceux-ci ne nous offrent que la continuation pure et simple de l'antiquité. Les progrès survenus depuis la chute de Rome n'ont pas fait varier la poésie : les sciences, la politique, l'industrie, la morale, ont

seules réalisé des perfectionnemens. On ne doit donc point considérer les nouvelles tendances de la littérature française comme un retour vers nos origines. Il n'y a de national chez nous que la poésie romaine adoptée jadis par les Gaulois. Bien loin de constituer une amélioration, elles trahissent une décadence réelle. C'est une seconde éclipse que subit l'art grec ; éclipse dont on ne le verra point sortir comme de la première, car nous touchons aux confins de la civilisation actuelle : un monde, un idéal inconnus s'élaborent à l'heure qu'il est dans le sombre atelier de l'avenir.

De telles idées me semblent un pur enfantillage. M. Charpentier nous croit sur les limites d'une région nouvelle, près de commencer une nouvelle existence ; il croit que l'humanité prend et ne peut éviter de prendre des formes successives : il devrait donc regarder le moyen âge comme une de ces formes. Il a beau dire, on y trouve les élémens d'une société complète : une religion, un système politique, un système légal, un art, une poésie, des mœurs particulières. Il faut bien y voir un tout organique, et l'on ne saurait admettre qu'il a été un simple engrais pour les temps modernes où le bulbe ancien a produit une seconde fleur : et si l'on n'admet pas cette hypothèse, on ne peut non plus

ranger parmi les signes de décadence les prédilections romantiques de la poésie actuelle. Les idées de notre écrivain tombent donc l'une à la suite de l'autre; la chute de la première cause la chute du reste. Nous pouvons nous dispenser de les combattre davantage. Il nous faudra bientôt y revenir d'ailleurs, quand nous parlerons de M. Nisard. L'auteur des *Études sur les poètes latins* a en effet mis à sac l'œuvre de son confrère; il s'est approprié toutes ses vues, sans dire d'où elles lui venaient; il ne lui a laissé que la modération et le jugement, qui, dans les détails du livre, atténuent les erreurs de l'ensemble.

Malgré ces pierres d'achoppement que l'on jetait sur sa route, le génie moderne poursuivait le cours de ses triomphes : les plus rebelles grossissaient à la fin son cortége. De même qu'en 1829, Casimir Delavigne, cet homme si peu au fait des questions littéraires, avait admis à contre cœur la nécessité des nouvelles formes [1]; en 1833, Béranger, moins opiniâtre et plus clairvoyant, les adoptait d'une manière bien plus franche; il repoussait Momus, Bacchus, Vénus, Phébus, Terpsichore et les Grâces, ces compagnons édentés de sa jeunesse. A

[1] Préface de *Marino Faliero*.

cette époque, sous le règne de l'abbé Delille, règne pompeux entre tous, il avait lui-même, comme il le dit, projeté l'escalade de bien des barrières. « Je ne » sais quelle voix me criait : Non, les Latins et les » Grecs même ne doivent pas être des modèles ; ce » sont des flambeaux ; sachez vous en servir. Déjà » la partie littéraire et poétique des admirables ou- » vrages de Chateaubriand m'avait arraché aux lisiè- » res des Le Batteux et des La Harpe ; service que je » n'ai jamais oublié [1]. » Quel bel aveu ! quel utile exemple ! Il est si rare que dans leur vieillesse les auteurs sympathisent avec les efforts des générations qui abordent la même carrière par d'autres points !

[1] Le grand chansonnier ajoute cette phrase remarquable : « Je l'avoue pourtant ; je n'aurais pas voulu plus tard voir » recourir à la langue morte de Ronsard, le plus classique » de nos vieux auteurs. »

CHAPITRE III.

Débuts de M. Gustave Planche. — Ses travaux sur la littérature anglaise. — Eugène Aram.

Nous avons maintenant à nous occuper d'un homme qui a eu la plus étrange destinée que l'on puisse voir. Paresseux comme il n'est pas permis de l'être, ignorant au même degré, n'ayant ni principes ni direction, jugeant ses contemporains avec une morgue offensante, incapable de mettre au jour un livre quelconque, ayant assez peu de délicatesse pour prendre et signer des travaux depuis long-temps publiés par d'autres, ces vices nombreux, qui auraient dû le tenir dans une obscurité sans fin, ne l'ont pas empêché d'acquérir une position brillante et une vogue extraordinaire. Pendant sept ou huit ans, il a eu la gloire la plus pure, la plus incontestée de notre siècle; personne n'eût osé dire un mot à son désavantage. Les auteurs se prosternaient devant son *inflexible justice*, les

éditeurs cherchaient à le circonvenir, les lecteurs se laissaient guider par lui. David exécutait son médaillon pour léguer ses traits aux générations futures. Le gouvernement lui donnait une chaire sans qu'il l'eût sollicitée. Nos romanciers l'étudiaient et s'en servaient comme d'un type. Un de ses confrères à la *Revue des deux mondes* écrivait sur lui ce passage enthousiaste : « Il eût inventé la logique, si la lo- » gique eût été à inventer. C'est un dialecticien dé- » terminé. Tout livre pris dans l'*étau* de son syllo- » gisme y sera infailliblement broyé, s'il n'est de » force à résister à cette épreuve. Il foule comme » une *herbe vile* toutes les petites considérations hu- » maines qu'on pourrait *amasser* devant lui pour » *l'arrêter*, et pousse droit aux épines de la question. » C'est le Junius Brutus de la critique. » Ceux mêmes qu'il flagellait cruellement n'osaient douter de son mérite ; on le détestait du fond de son cœur et l'on tremblait devant lui [1]. Peu s'en fallut qu'on ne lui

[1] Les directeurs des journaux avec lesquels j'étais en relation frémirent de crainte, lorsque je leur proposai le travail publié ensuite dans la *France littéraire*. M'étant alors adressé à M. Victor Hugo pour lui demander son aide, la terreur l'empêcha de me répondre. Sa joie me prouva plus tard quelle idée fantastique il avait de M. Planche. On ne voulait

élevât des statues, qu'on ne déployât des manteaux sur sa route, et qu'on ne le fît précéder par des tambours.

Quels chefs-d'œuvre expliquent ce merveilleux succès? Quelles productions étonnantes lui ont conquis une si grande estime? C'est ce que je me suis demandé long-temps, et ce que l'on ne se demandait point assez. On l'honorait sans savoir pourquoi; nul ne se figurait que cette admiration publique, ce rêve de toutes les nobles âmes, qui faisait pleurer César devant l'image d'Alexandre, il l'avait obtenue par des fraudes et des tours d'adresse. Rappelons d'une manière succincte les preuves, trop nombreuses peut-être, que nous en avons données.

Dans le courant de 1836, M. Planche forma des principaux articles publiés sous son nom, depuis ses débuts en 1831, deux volumes qu'il intitula : *Portraits littéraires*. Le premier auteur dont parle ce recueil est l'illustre Fielding : c'est aussi un des morceaux qui installèrent M. Planche à la *Revue des deux mondes*, et jetèrent les bases de sa répu-

donc même point me laisser parler. Les choses ont bien changé depuis : tout le monde a eu du courage après la bataille. M. Eugène Pelletan est le seul qui n'en ait pas attendu la fin pour dire son avis.

tation. Il a trente-deux pages in-octavo. Or, si l'on prend la peine d'ouvrir les *Biographies des romanciers célèbres*, de Walter Scott, on l'y retrouve tout au long[1]. L'identité absolue des deux opuscules excite un sourire involontaire. Ce ne sont par seulement les faits que M. Planche reproduit à l'aide des mêmes termes, dans un pareil nombre d'alinéa, en empruntant au baronnet jusqu'au jour dont il les éclaire, de telle sorte que rien n'indique un travail spécial ni des recherches biographiques, mais il s'approprie avec la même assurance des idées générales. L'auteur de l'Abbé, par exemple, se demandant pourquoi les grands romanciers ont obtenu si peu d'avantages sur la scène, croit en trouver la cause dans la nature même du roman et du drame, qui, étroitement liés comme ils semblent l'être, ne se touchent que par un petit nombre de points, et diffèrent sous de nombreux rapports. Le romancier (je me sers ici de ses expressions) offre à ses lecteurs le tableau de certains évènemens aussi complet et aussi naturel qu'il peut le faire à l'aide d'une imagination ardente, et sans le secours d'aucun objet matériel. Il ne s'agit pas seulement

[1] Voyez les preuves dans la *France littéraire*, du 17 mai 1840.

pour lui d'exprimer ce que ses personnages doivent dire ; son travail serait alors le même que celui du poète dramatique ; il lui faut rendre les gestes, les regards qui ont accompagné leurs discours, en un mot toutes les circonstances que l'acteur retrace dans une pièce de théâtre. Il n'a ni scène ni décorations, pas de troupes de comédiens, pas d'assortimens de costumés. Des phrases habiles remplacent seules pour lui ces accessoires multipliés. Les descriptions et les narrations, qui forment l'essence du roman, doivent être employées avec une extrême réserve dans les drames, et ne font presque jamais un bon effet sur la scène. Le drame parle aux yeux et aux oreilles ; lorsqu'il oublie ces organes, il manque entièrement son but, en exigeant d'un auditoire l'effort d'esprit nécessaire pour suivre des actions et animer des objets invisibles. C'est ainsi que le romancier, qui s'adresse uniquement à l'imagination, et dont le style, par ce motif, doit admettre une foule de détails circonstanciés, peut aisément se tromper dans un genre de composition où il faut laisser tout faire à l'acteur, sans compter ses alliés naturels, le machiniste, le peintre et le costumier, et où toute excursion dans le domaine spécial de ces auxiliaires est une erreur fatale.

M. Planche trouve ces considérations fort justes et les reproduit sans le moindre scrupule. Mais comme il a voulu changer les termes, il fausse la pensée de l'auteur : pour montrer que le drame n'emploie pas les même moyens que le roman, il en fait une sorte de production mécanique, entièrement fondée sur l'intrigue, uniquement distinguée par l'abondance des évènemens. Il exclut à peu près du drame le dessin des caractères[1], comme si les caractères étaient moins indispensables au drame qu'au roman, ne fût-ce que pour expliquer l'action ! Walter Scott n'était pas tombé dans cette erreur ; il avait montré les dissemblances effectives sans les accroître aux dépens de la vérité. M. Planche a voulu marquer de son chiffre l'objet sur lequel il avait fait main basse, et ce chiffre est loin d'en augmenter la valeur.

Et remarquons-le bien, ce n'est pas seulement Walter Scott que M. Planche dépouille ; il vole deux hommes à la fois. Pour ne pas se donner la peine de traduire le texte original, il copie tout simplement la traduction de M. Défauconpret, se bornant à y faire de loin en loin quelques modifications inutiles. Lorsque le traducteur imprime la phrase suivante :

[1] *France littéraire*, *loc. cit.*

« Il devint même, pendant une saison, direc-
» teur d'une compagnie de comédiens. »

M. Planche la transforme de cette manière.

« Il *fut* même, pendant une saison, directeur
» d'une *troupe* de comédiens. »

Lorsque l'humble interprète écrit un passage comme celui-ci :

« A peu près dans le même temps, il hérita,
» par la mort de sa mère, d'une terre de 200 liv.
» sterling de revenu, située à Stower, dans le
» comté de Derby. »

Le grand critique la perfectionne avec une habileté sans égale :

« Vers le même temps, à peu près, il hérita,
» par la mort de sa mère, d'une terre de 200 liv.
» de revenu, située à Stower, dans le comté de
» Derby. »

Quelle force d'imagination, grand Dieu! combien M. Planche doit remercier la nature de lui avoir donné le talent immense qui lui permet de s'approprier ainsi le bien des autres et de remplacer une locution étrange : « A peu près dans le » même temps, » par cette élégante tournure : « Vers le même temps à peu près ! » Quelques lignes plus bas j'avise une amélioration non moins triomphante ; M. Defauconpret avait écrit : « Et

» au bout de trois ans, Fielding se trouva sans » terre, sans rente et sans demeure. » Notre Junius Brutus supprime la conjonction *et*, ajoute un *s* au mot terre, un *s* au mot rente, et le passage ainsi transfiguré s'échappe de ses mains, comme la terre des mains du Créateur, après être sortie du chaos. Le voici, dans tout l'éclat de sa magnificence :

« Au bout de trois ans, il se trouva sans terres, » sans rentes et sans demeure. »

Lorsque Walter Scott examine le fameux livre de Tom Jones, il atténue les reproches d'immoralité dont il a été l'objet, en montrant que le but de l'art n'est pas l'enseignement de la morale. M. Planche, qui se trouvait sans doute en verve ce jour-là, découvre précisément la même pensée; mais afin de dérouter le public, il en fait honneur à Bouterweck.

L'article une fois transcrit, M. Planche ajoute, pour terminer, une considération non soustraite, et elle est vraiment de la plus haute importance. Il remarque que la même année « où » M. Littleton obtint pour Fielding une place de » juge de paix, la ville de Francfort vit naître » Gœthe, l'*auteur de Wilhelm Meister*, » nous dit-il; et comparant le bonheur de l'un avec la

misère de l'autre, il conclut par cette réflexion très-neuve, que l'imprévoyance et la prodigalité exposent l'homme à de grandes infortunes !

L'article suivant sur Maturin ne décèle pas un goût aussi prononcé pour les rapines littéraires. Il est vrai que la tournure de la notice anglaise eût permis difficilement de la reproduire; elle abonde en citations que Walter Scott a cru devoir faire, mais qui eussent moins intéressé les Français que leurs voisins, et détruisent d'ailleurs un peu son unité. Il faut cependant rendre justice à M. Planche, il a pris tout ce qu'il a pu prendre[1].

Mais s'il a été sobre de larcins dans un travail qui ne les admettait pas, il se dédommage copieusement dans le troisième article. De même qu'il juge Fielding avec les idées de Walter Scott, il peint Mackensie avec les phrases du baronnet. C'est une manière expéditive; nous la recommandons de toutes nos forces aux personnes scrupuleuses. Il y a des endroits où l'assurance de M. Planche devient réellement comique.

Son ouvrage contient deux autres silhouettes de littérateurs anglais. L'une de ces notices roule sur les productions de Bulwer; l'autre sur une pièce

[1] Voyez les preuves.

de Fanny Kemble. Nous ne pouvons dire positivement qu'elles appartiennent aussi peu à M. Planche que les précédentes, car nous n'en avons pas retrouvé les originaux. Il y parle néanmoins assez légèrement d'une revue dont il s'aide, la Quaterly Review, je crois. Il aurait pu la nommer par son nom; il aurait même pu indiquer le numéro, s'il avait eu la conscience nette; on ne se déguise habituellement que pour faire le mal. Il a jugé plus adroit de dépister le lecteur à l'aide d'une périphrase, et il a écrit : « Une Revue, » publiée sous le patronage de John Murray, voit » dans *Francis the first*, etc. » Tant pis pour ceux qui ne connaissent pas John Murray et ne savent point quel recueil il publie. M. Planche a de la sorte l'air d'indiquer la source où il puise, sans l'indiquer réellement; il se ménage une porte de derrière, pour s'esquiver si on le prenait en flagrant délit. C'est une ruse qui annonce de l'expérience. Mais lorsque tout prouve que sur cinq notices, on en a escamoté trois, quel gage nous répondra que les autres ne sont pas aussi des enfans dérobés?

Cette profonde connaissance de la littérature anglaise est sans doute ce qui inspire à M. Planche le dédain avec lequel il traite M. Amédée Pichot. Il

censure la manière dont il juge nos voisins d'outre-Manche ; il regarde les éloges qu'on lui décerne dans plusieurs ouvrages comme achetés par des manœuvres déshonnêtes ; ils les croit même rédigés de sa propre main. C'est encore, selon toute apparence, cette vaste érudition qui lui a fait blâmer si rigoureusement l'essai d'un de nos plus grands auteurs sur la poésie britannique. « M. de » Chateaubriand, dit-il, ne sait pas l'anglais. » Je ne veux point contester à l'infaillible Aristarque la valeur de cette sentence ; admettons que l'ex-ambassadeur à Londres ignore la langue parlée dans les trois royaumes. Mais M. Planche se figure-t-il qu'on aurait besoin de longues études pour la savoir comme lui ? Traduire avec une traduction sous les yeux, ce n'est pas une tâche bien fatigante, il me semble.

Il eût mieux fait du reste de s'en tenir toujours à cette méthode. Quand il veut aborder seul la littérature de nos rivaux, il commet les erreurs les plus singulières. Il baptise écossais, par exemple, le fameux évêque Percy, malgré son origine anglaise bien constatée [1] ; il nous dit que

[1] « Or, il y a pour l'épopée deux méthodes bien distinctes, » à savoir : la méthode cyclique et la méthode dramati-

son recueil de vieilles ballades forme une épopée cyclique, dans le genre des romanceros, preuve manifeste qu'il n'a jamais eu le livre sous les yeux, car ces ballades roulent toutes sur des sujets différens et non point sur un seul et même guerrier, comme les poésies castillanes. La première série, composée de quarante-sept pièces, n'en offre pas deux qui se rapportent au même personnage. M. Planche a voulu se donner l'air de connaître un livre dont le titre seul avait frappé ses regards.

Dans un autre passage, il adresse à M. Hugo le reproche suivant : « Il y a plus que de l'étourde-
» rie à dire que la poésie européenne était repré-
» sentée, en 1824, par Byron et Chateaubriand.
» En 1824, Gœthe était encore de ce monde, et
» son nom était assez grand pour n'être pas oublié.
» En Angleterre, il y avait près de Byron des
» noms du premier ordre, qui ne pâlissaient pas à
» côté de lui. Coleridge, Wilson, Scott, *Robert*
» *Burns* signifient bien aussi quelque chose dans
» l'histoire littéraire de la Grande-Bretagne. »

M. Planche, aveuglé par sa haine, oublie une

» que. La première appartient à l'*Écosse*, à l'Espagne, à la
» Servie, à la France ; à la première appartiennent le Ro-
» mancero et les *Ballades de Percy*. »

seule chose : c'est qu'en 1824 Robert Burns était mort depuis long-temps, et que M. Victor Hugo, ne pratiquant pas la magie, ne pouvait le ressusciter. Il expira, le 21 juillet 1796, à Dumfries, en Écosse, après six mois de douleurs ininterrompues [1].

Non-seulement M. Planche a sur la littérature anglaise peu de notions et d'idées personnelles, mais on est en droit de dire qu'il ne la comprend pas. Les réflexions à ce sujet qu'il a disséminées dans ses articles prouvent un manque perpétuel de clairvoyance. J'en pourrais offrir vingt exemples ; je me contenterai d'un seul, qui ne laisse pas d'être significatif. *Eugène Aram*, selon M. Planche, « est un poème merveilleux et pathétique, une tra- » gédie de village, où les acteurs sont peu nom- » breux et n'empruntent aucun éclat à leur rang » social, mais une tragédie si pleine, si rapide, si » riche de terreurs et de larmes, qu'Euripide ou » Shakespeare ne l'auraient pas désavouée. Les » caractères introduits par l'auteur n'ont rien d'ex- » clusif ni de conventionnel, mais possèdent au » contraire cette profondeur et cette majesté

[1] Le 25, on exposa son corps à l'Hôtel-de-Ville, et, le jour suivant, il fut enterré en grande pompe. Voyez l'excellente biographie de Robert Burns, par le docteur Currie.

» que l'universalité emporte toujours avec elle.
» C'est à coup sûr le fruit de longues médita-
» tions. »

Voilà certes une extase anti-littéraire, s'il en fut jamais. Bien loin de mériter les éloges hyperboliques de M. Planche, *Eugène Aram* est une production plus que médiocre. Pour le démontrer, nous n'aurons besoin que d'examiner d'abord le sujet, et postérieurement, l'ouvrage auquel il a servi de base.

Le sujet de ce livre est un des plus beaux que puisse fournir le monde actuel. Quoi qu'on veuille bien dire, le sort de l'artiste, du poète et du philosophe sera long-temps encore un grave, un menaçant problème. Des questions de la dernière importance se rattachent à cette question, malgré son peu d'étendue apparente. Il s'agit, en effet, de substituer l'ordre naturel au désordre factice de la civilisation, de classer les humains comme sont classés tous les habitans de l'univers. Le monde nous offre une hiérarchie intelligente et complète; depuis l'éternelle sagesse qui l'anime, depuis les essences moins radieuses qui le gouvernent sous son inspection et entretiennent sa mobile uniformité, depuis le grand être jusqu'à nous et depuis nous jusqu'au ciron, jusqu'à la plante salutaire ou

funeste, jusqu'aux minéraux qui dorment dans la nuit des abîmes, jusqu'aux gaz qui flottent en limpide océan autour du globe, chaque être et chaque objet occupe sa place véritable, déterminée d'avance par sa perfection relative et par son prix intrinsèque. Mais pendant que l'œuvre divine s'organise selon ce principe, l'œuvre humaine suit une loi contraire, ou du moins n'observe que rarement la loi de justice. Notre monde est un emblème de folie; on croirait voir une saturnale perpétuelle où les valets jouent le rôle de la noblesse, où les patriciens méconnus subissent avec indignation la tyrannie des plus viles créatures. Ainsi que des rois détrônés, élus par Dieu même, les hommes intelligens sentent leur âme frémir à la vue des pompes sociales; ils se rappellent que ces fêtes leur étaient destinées, ces fêtes où brille maintenant une populace ivre d'orgueil. Ils cherchent sur les traits de ces esclaves la marque de leur abjection native, et, pleins d'une silencieuse fierté, ils lèvent vers le ciel des regards qui semblent dire : Voilà donc les héros que tu nous préfères, ô sublime railleur !

Mais ce n'est pas seulement dans l'univers matériel que ce changement de rôles entraîne de pernicieuses conséquences; il fausse, il brise encore

l'harmonie de l'univers intellectuel; il répand le doute au fond des âmes, comme ces brouillards subtils qui entrent partout et réduisent toutes choses en putréfaction. La victoire de la brutalité sur le génie, comme celle du crime sur la vertu, inonde le cœur d'un amer scepticisme. Une voix sort de la conscience pour maudire ce spectacle impie; l'homme, regardant les principes éternels qu'il porte en lui-même, se juge bien supérieur au monde avorté qui le menace. Il proteste de toutes ses forces contre une aussi lamentable organisation; et, comme il voit l'absurdité poursuivre son cours, la ruse triompher de la grandeur, la bassesse de la droiture, l'ineptie de l'intelligence, il se pose bientôt cette question douloureuse : Que fait donc dans les cieux l'immortel régulateur? Qui l'empêche de débrouiller ce chaos, de le soumettre à des lois harmonieuses? L'aspect du mal est-il si doux à ses regards qu'il veuille en éterniser le succès? Génie cruel et sinistre, aimerait-il ces aberrations de la fortune qui choquent sans cesse nos yeux? Trouverait-il un funèbre plaisir à voir le juste accablé de désespoir et s'écriant avec angoisse : Seigneur, Seigneur, pourquoi m'avez-vous abandonné!

Je n'examine pas si ces afflictions transitoires

peuvent servir à former le caractère des hommes supérieurs, si l'échafaud des martyrs n'est point le trône du génie et de la vertu, et si la double nuit qui entoure le Christ au jardin des Oliviers ne fait pas briller davantage les rayons de sa face. J'aborde cette matière par son côté sombre, j'indique les points irritans de la question. C'est l'aspect sous lequel les esprits la voient le plus ordinairement; la portion lumineuse ne se montre que de loin en loin, à travers la pensée.

Le doute touchant l'excellence morale de Dieu et les intentions qu'il apporte dans le gouvernement des affaires humaines, l'incertitude sur les vrais principes qui doivent nous guider au milieu de nos semblables, produisent les plus tristes résultats. Ou bien l'âme se relâche et s'affaisse, ou bien elle s'enivre d'orgueil et de haine. Elle se précipite alors vers deux abîmes différens. Se laisse-t-elle décourager par le spectacle du monde? Elle abandonne ses rêves de grandeur, elle dépouille son enthousiasme idéal, et, prêtant l'oreille aux suggestions de la chair, elle consent à vivre pour jouir, comme vit la masse dégradée des hommes. Alors s'effectue un morne changement; ces organisations d'élite, qui devraient semer la lumière autour d'elles, emploient leur force à marcher dans

des voies ténébreuses. Elles pourraient se donner en exemple au vulgaire, et le prennent elles-mêmes pour exemple. Elles s'abrutissent afin de ressembler à la multitude ; elles se servent de leur talent comme d'une ferme, et l'exploitent dans l'intérêt de leurs plaisirs. L'œuvre a perdu le charme qu'elle leur offrait jadis ; son prix unique est celui qu'on leur en donne. Notre siècle forme un vivant commentaire de ces paroles : jamais les renégats de la pensée n'ont été plus nombreux. Nous voyons chaque jour une étoile tomber du ciel, nous voyons les inspirations les plus ardentes se métamorphoser en desseins vulgaires, et la flamme du génie employée comme un feu de houille. Lâche asservissement ! transaction brutale ! je ne sais rien de plus douloureux que ces chutes volontaires ; on se sent le cœur navré en songeant que des hommes de mérite sacrifient leurs nobles tendances aux plus grossiers désirs, et vendent misérablement leur droit d'aînesse pour un plat de lentilles ! Leurs frères en dépravation, les Alcibiade et les Lovelace, qui font aussi de leur âme immortelle la servante de leur périssable enveloppe, ont du moins un certain air de grandeur qu'ils puisent dans les périls de leur vie audacieuse. Mais l'homme de pensée avili par l'amour du gain, que lui reste-

t-il? Mais le défenseur du juste et du beau, que ni l'un ni l'autre ne sauraient plus émouvoir, que lui reste-t-il? La honte présente et le souvenir de sa noblesse passée, les lointaines images des heures consacrées à l'adoration du bien.

Supposons, au contraire, l'homme intelligent doué d'une persévérance opiniâtre; qu'adviendra-t-il? Méprisant et bravant l'infortune, dédaignant les riches dans leur luxe, les heureux dans leur ivresse, il amassera au fond de lui-même une colère muette; il notera soigneusement chacune de ses afflictions, et gardera la mémoire de toutes les injures qu'il lui faudra supporter. Cherchant ensuite l'occasion de la vengeance, il l'attendra au besoin pendant un demi-siècle, et, le moment venu, compensera la lenteur par l'énergie. On ne devrait point oublier que les Mirabeau, les Danton, les Marat, les Saint-Just, les Robespierre et les Camille Desmoulins étaient des hommes d'étude, des esprits vigoureux tenus à fond de cale durant de longues années, pendant qu'ils se sentaient la force et l'envie de participer à la manœuvre. Sait-on combien d'ordonnances terribles, combien de lois sanguinaires ont eu pour source leur profonde rancune? Nés dans un temps où la naissance avait tous les honneurs, où la richesse glanait après elle ce qui

restait de distinctions et d'estime, ils eurent mille avanies à subir; leur impuissanee première les força de les dévorer; ils cachèrent leur blessure et prirent un air joyeux. Mais, plus tard, cette haine secrète fit éruption; ils avaient long-temps maudit les hommes du sein de leur abaissement; lorsqu'ils purent agir en maîtres, ils les châtièrent comme des esclaves, et, promenant la hache autour d'eux, sacrifièrent à leurs souvenirs les têtes les plus orgueilleuses.

Toutes les intelligences offensées ne trouvent point, il est vrai, de pareilles occasions; mais, lorsqu'elles n'agissent pas elles-mêmes, leur voix agit pour elles : leur trompette éveille les mécontens, réunit leurs bandes audacieuses, et sonne la charge avec enthousiasme. Les implacables niveleurs de 93 étaient, comme on l'a dit, les héritiers légitimes des Rousseau, des Voltaire, des Diderot et des Saint-Pierre. Ils ne faisaient que remplir leurs vœux, que suivre leurs doctrines : le sang de la noblesse fécondait leurs principes.

Quelles que soient effectivement la douceur et la résignation apparentes des hommes d'élite, ne vous y fiez point; une sourde inimitié couve dans leur âme. Jean-Jacques avait l'air d'accepter sa position : il s'était fait scribe, il gagnait sa nourriture, il avait

su borner ses désirs. Ah! le beau mensonge! comme il en était dupe lui-même! Il semblait ignorer son propre courroux. Il minait la société par la base, il plaçait des poudrières sous les trônes, il substituait le déisme au catholicisme, il chargeait tous les vents de semer dans les cœurs l'ambition et la révolte, il séduisait jusqu'à l'enfance, et l'ameutait contre ses précepteurs; aucune institution ne trouvait grâce devant sa face; il aurait détruit le monde pour le rebâtir selon des lois nouvelles; et cependant il n'avait nul désir, il était content de sa fortune, il se prétendait impassible comme Dieu lui-même! Non, non! tu n'étais pas impassible, ô farouche misanthrope! non! tu n'étais pas résigné, formidable penseur! Tu renversais un ordre social où tu n'avais point de place, tu bouleversais les nations pour t'ouvrir une carrière, tu brisais les diadèmes pour te fondre une couronne d'or; tes idées montaient comme une vapeur brûlante de ta poitrine à ton cerveau; tu te figurais n'aimer que le bien général, et tu plaidais ta propre cause. C'est qu'en tout temps le génie a conscience de lui-même. Doué d'une obstination infatigable, il demande sans relâche les honneurs qui lui sont dus; il aime mieux l'enfer et ses ténèbres, il aime mieux l'abîme et son horreur, il aime mieux la per-

dition éternelle qu'un siége inférieur à celui qu'il a droit d'occuper dans les cieux.

C'est là une vérité dont les peuples feraient bien de se convaincre : leur repos et leur bonheur en dépendent. Tant que les esprits actifs n'auront pas de place au banquet social, ils chercheront à le renverser. Dans tous les siècles, l'intelligence a fait des efforts pour conquérir une position ; elle a gouverné du haut de la tribune antique, elle a ému par la bouche des pères de l'Église, elle a séduit par le luth des poëtes, elle a brandi le glaive par la main de Mahomet ; aucun péril ne l'a effrayée, car son plus grand péril était la misère dont elle repoussait l'étreinte : il lui fallait la tombe ou de moins cruels destins. Mais, à nulle époque, elle n'a montré plus d'énergie que dans la nôtre ; à nulle époque elle n'a revendiqué ses droits avec plus d'obstination. Elle est lasse enfin de l'injustice, et veut, d'une manière quelconque, se tracer un domaine sur la surface de la terre. Son oppression dure depuis assez long-temps: l'heure est venue de la détruire pour jamais. Depuis assez long-temps les bienfaiteurs de l'humanité, les sages qui lui révèlent les principes des choses, les aventuriers sublimes qui agrandissent son terrestre horizon, les inventeurs qui augmentent sa force et doublent ses jouissances, les poëtes qui célèbrent

sa gloire et ses misères, ces nobles proscrits meurent depuis assez long-temps dans les cachots, dans les hospices, sur les routes et dans les tortures. L'honneur même de notre espèce lui commande de terminer leurs afflictions : une insulte pareille à toutes les lois de la justice et du bon sens ne peut que la couvrir d'ignominie.

Place donc aux fils bien aimés du Très-Haut, place aux annonciateurs du Verbe, place aux apôtres de la science, place aux interprètes de l'univers idéal ! Ouvrez-leur les portes de vos palais, de crainte qu'ils ne les brisent et ne se précipitent, le glaive en main, dans les salles ; car, je vous le dis encore, tout homme banni de la cité rêve sa destruction, et la plus grande des imprudences consiste à irriter ces âmes fougueuses dont le pouvoir subtil, se glissant au fond des cœurs, y produit à son gré le calme ou la tempête. Ce n'est pas sans danger qu'on exile Coriolan.

Voilà quelles sont les idées implicitement contenues dans la fable d'Eugène Aram. Cet homme, qui assassine pour avoir le moyen d'étudier, qui aime mieux s'exposer à la mort que d'abjurer sa vocation, cet homme qui préfère le néant au supplice des regrets, nous offre un symbole merveilleux du génie opprimé luttant contre l'infortune, et cherchant à

en sortir par tous les moyens possibles. Un tel sujet ne renferme pas seulement des plaintes comme le *Chatterton* de M. de Vigny ou le *Cœur du poète* de M. Delatouche : au cri de détresse se joint la menace, aux larmes de douleur succèdent l'imprécation et la vengeance. Cette histoire se recommandait d'ailleurs par sa réalité. Bulwer a pris les matériaux de son ouvrage dans les détails d'une cause célèbre : il s'est, en effet, trouvé un homme capable d'acheter les loisirs de la science au prix d'un meurtre.

Pour bien traiter un semblable événement, il fallait nous montrer une à une les angoisses de cet homme ; il fallait nous décrire sa misère extérieure et ses prostrations intimes, ses vains efforts et ses rages secrètes ; il était nécessaire de voir poindre en son âme l'idée sinistre, de l'y voir grandir à l'horizon, puis, comme un astre ensanglanté, la remplir de funèbres lueurs. On aurait suivi d'un œil inquiet les phases de son désespoir, on aurait souffert de ses maux, partagé ses craintes, et lorsqu'enfin il eût commis l'assassinat, on ne l'aurait blâmé qu'en le plaignant. Au lieu de s'y prendre ainsi, qu'a fait Bulwer ? Il a employé ses deux volumes à nous raconter un amour inutile, de loin en loin troublé par l'exigence et les menaces d'un complice (un complice dans une action résolue

sous l'influence de motifs aussi spéciaux!) Le véritable sujet, repoussé à la fin du second tome, occupe deux ou trois feuilles, et s'y montre dépouillé de toute importance. L'auteur s'en sert comme d'un dénoûment prosaïque pour terminer sa narration.

Tel est l'ouvrage que M. Planche regarde comme digne d'Euripide et de Shakspeare! Jamais transports d'admiration ne furent moins bien placés. Lui, qui approuve si peu de choses, devrait mieux distribuer ses éloges. Les défauts du livre anglais sont cependant si manifestes, qu'il les a lui-même aperçus. Il dit dans un endroit :

« Si *Eugène Aram* eût été divisé en actes et en » scènes, nul doute que Bulwer ne se fût dispensé » d'ajouter à cette donnée, assez riche par elle-» même, un amour enthousiaste. Il résulte de cette » superfétation un inconvénient assez grave. Bien » qu'on connaisse d'avance la vérité réelle, pen-» dant la lecture des deux volumes, l'imagination » prend le change sur le mot de l'énigme. On espère » découvrir que le meurtre commis par Eugène » Aram pourra s'expliquer *par l'amour, la jalousie,* » *la vengeance, la défense personnelle, un accident* » *imprévu et fatal. Rien de tout cela : on finit par* » *trouver ce qu'on savait déjà, que le crime a été*

» *mis à fin pour de l'argent. Est-il possible que le*
» *lecteur n'éprouve pas, en voyant approcher le dé-*
» *noûment, un désappointement pénible?* »

Ces dernières phrases prouvent de reste que M. Planche n'a pas même compris le sujet du livre. Il rabaisse l'action du héros à un assassinat vulgaire! Il le suppose déterminé par un simple amour de l'or! Il ne voit en lui rien de plus grand, de plus profond, de plus terrible et de plus noble! Qu'a-t il donc alors trouvé de si prodigieux dans le roman? Ce ne peut être l'exécution banale, la médiocre élégance du style. En vérité, je m'y perds.

CHAPITRE IV.

Études de M. Planche sur les littératures étrangères et sur la littérature française. — Son érudition en matière d'art. — Ses idées sur la critique. — Ses tendances.

Puisque M. Planche commet tant d'erreurs de tout genre, lorsqu'il professe sur la littérature la moins négligée par lui, combien ne doit-il pas en faire, lorsqu'il essaie de discourir sur les autres littératures ? Voilà ce que l'on pense avec justice ; mais si l'on feuillette ses écrits, on n'y trouve pas un grand nombre de méprises. Il se tient dans une sage réserve ; il a peur de se compromettre, et un homme qui ne dit mot ne saurait abuser de la parole.

Quelle est son opinion relativement aux poésies du nord et du sud ? Comment juge-t-il l'influence qu'elles peuvent exercer parmi nous ? Il s'occupe bien de ces fadaises, vraiment ! Il craindrait de paraître en état de somnambulisme. L'Italie et l'Espagne lui semblent des régions aussi lointaines que la Nouvelle-

Zélande ou la Terre de Feu ; l'Allemagne ne lui est pas moins étrangère : il a peur d'une contrée sérieuse où l'on exige des critiques une si grande érudition. Quelquefois cependant il s'en approche; mais son ignorance, sa terreur lui font alors prendre un buisson pour une montagne, une tige d'herbe pour un cèdre. Il dit, par exemple, qu'*Uhland et Lamartine ont touché les dernières limites de la rêverie*, associant, malgré la différence de leur nature, les deux hommes les moins pareils qui aient jamais accordé la guitare poétique. Bien loin de se livrer à ses émotions, d'errer, comme l'auteur français, de tristesse en tristesse, demandant au ciel la lumière et le repos, Louis Uhland est un écrivain précis, avare de phrases, aimant les tableaux de proportions restreintes, toujours plastique, lyrique seulement par exception. Il y a donc entre eux l'univers. M. Planche les a joints sans se douter de l'erreur qu'il commettait.

Dans un autre passage, il déclare que les *Brigands* de Schiller sont *un mélodrame sans valeur poétique, une froide dissertation !* Des mélodrames, conçus avec cette grandeur, avec cette majesté puissante, ne laisseraient aucun droit de préséance à des ouvrages soi-disants plus nobles. Si les *Brigands* sont une dissertation morte, quelle pièce ren-

fermera de la chaleur et de l'intérêt ? Leur popularité même prouve le contraire ; on n'a pas encore vu la multitude se passionner pour d'inertes argumens.

M. Planche redoute la fatigue à un tel point qu'il n'a pas même étudié l'histoire littéraire de son pays. Ses connaissances ne remontent pas bien haut et ne pénètrent pas bien avant. Il a lu Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais ; il sait que La Fontaine a écrit des fables, Marmontel des contes, et Voltaire la Henriade ; mais par delà le grand siècle, une nuit profonde enveloppe à ses yeux tous les objets. Ses principaux efforts ont eu les contemporains pour but ; il a la science que peuvent donner les cabinets littéraires. Il a néanmoins quitté parfois les vivans en faveur des morts ; il a essayé le rôle d'éclaireur et entrepris d'audacieuses recherches. Quel avantage pour la France ! combien nous devons l'en remercier ! sans lui, nous ne saurions point que l'abbé Prévost a composé, je ne dis pas des romans, car M. Planche ne parle que d'un seul, mais une histoire d'amour intitulée, je crois, Manon Lescaut. Il nous enseigne que le jeune homme s'appelle Desgrieux et finit par mourir de désespoir. Sans lui, nous ne connaîtrions pas Adolphe : personne ne se doutait que Benjamin Constant eût publié ce livre.

Grâce au laborieux critique, c'est maintenant une chose incontestable. Une autre de ses découvertes ne lui fait pas moins d'honneur ; il a mis en lumière les ouvrages d'André Chénier, poète long-temps méconnu. Ce jeune écrivain, par suite de circonstances malheureuses, fut jeté en prison et condamné à mort. Le jour même où l'échafaud le délivra de l'existence, il écrivit les premières lignes d'une ode touchante qu'interrompirent ses bourreaux. Nous ne savions pas ces belles choses, nous autres gens du commun ; nous sommes fort heureux que M. Planche daigne nous les apprendre, et nous devons l'en remercier du fond de notre cœur.

S'étant aussi peu occupé des lettres modernes, on pense bien que l'antiquité ne lui est pas plus familière. Nous ne citerons qu'un exemple de son ignorance sous ce rapport. Tout le monde sait que Théophraste « fut reconnu étran- » ger et appelé de ce nom par une simple femme » de qui il achetait des herbes au marché, et qui » reconnut par je ne sais quoi d'attique qui lui » manquait et que les Romains ont depuis nommé » urbanité, qu'il n'était pas d'Athènes[1]. » M. Planche ayant, selon toute apparence, entendu ra-

[1] La Bruyère, Discours sur Théophraste.

conter cette anecdote, la travestit d'une manière fort ingénieuse : « Sous le ciel même de l'Attique, » chez ce peuple bavard et médisant, qui recon- » naissait l'accent d'une marchande de figues et » s'arrêtait pour la railler, Sophocle avait relégué » l'ode dans la strophe et l'antistrophe des chœurs. » Comme on le voit, ce n'est plus ici Théophraste qui prononce mal le dialecte athénien, c'est une vendeuse de figues. Or, le peuple, qui passait par là, s'arrête tout entier sur le lieu même. Il s'emporte, il s'agite, il fait presque une émeute.

Dans le domaine des beaux-arts, la science de M. Planche n'a pas moins d'étendue, pas moins d'exactitude. Pourquoi d'ailleurs s'épuiserait-il en vaines recherches ? Ne connaît-il pas l'art de briller à peu de frais ? Tous les livres des anciens, tous les écrits des modernes ne sont-ils pas sa propriété ? Jamais les ressources ne lui manqueront, je vous assure ; quiconque sait mettre, comme lui, la main dans la poche des autres, brave gaîment les caprices de la fortune. Les chevaliers d'industrie sont les rois du monde ; c'est pour eux que s'évertue la foule innombrable des hommes, c'est pour eux que nous remplissons notre bourse au moment de sortir. En voulez-vous une preuve manifeste ? M. Émeric David, l'habile archéologue, porte un jour au

directeur de la *Biographie universelle* une notice sur Phidias. Le libraire l'imprime dans son ouvrage, et vous pensez peut-être que l'auteur recueillera seul les éloges dus à son travail; point du tout. L'*Artiste* change de propriétaire; pour lui donner un nouveau lustre, on sollicite la collaboration du grand logicien, on lui offre des honoraires dignes de son talent. M. Planche ne se fait pas prier; il court dans une bibliothèque publique, demande la Biographie universelle, transcrit l'article sur Phidias, le signe de son nom, et le livre au journal. Grande rumeur alors. Quelle œuvre étonnante! quelle profonde érudition! quel beau style! Jamais recueil périodique n'avait été assez heureux pour offrir à ses lecteurs un pareil morceau! Le critique cependant n'avait pris d'autre peine que d'abréger et de transposer quelques passages. Les faits, les citations, les expressions, les observations, il a tout copié. Si l'on en doute, que l'on compare les deux textes; l'opération est des plus divertissantes [1]. Voilà comment M. Planche a étudié l'art antique.

Il a étudié l'art moderne de la même manière. Un article publié dans la *Revue des Deux-Mondes* et long-temps annoncé d'avance ne laisse aucun doute

[1] Voyez l'*Artiste* du 26 août et du 2 septembre 1838.

à cet égard. Nous voulons parler de son travail sur Michel-Ange : il l'a tiré, comme le précédent, de la Biographie universelle. M. Quatremère de Quincy en est le véritable auteur; M. Planche n'a fait qu'y apposer son nom. Or, le célèbre archéologue n'a traduit ni Vasari, ni Condivi : la rédaction du texte lui est entièrement propre, et nul n'avait le droit d'y porter la main. Par une admirable délicatesse, il ne l'a pas reproduit dans son grand ouvrage concernant le même artiste; il a laissé sa première version intacte, et, comme il travaillait cette fois sur une échelle plus large, il a cru devoir tout refaire. M. Planche n'a donc pas eu, à l'égard d'une production qui ne lui appartenait pas, autant de scrupules que l'auteur même de cette production.

Et faut-il le dire tout haut ? il ne respecte pas plus la vérité que le droit de possession; en abrégeant le texte, il l'estropie d'une manière barbare. Trouve-t-il, par exemple, dans l'article original les lignes suivantes : « Il se retira à Venise. Cette » ville n'offrant aucune ressource à ses talens, il » vint à Bologne, où il sculpta, *pour le tombeau de* » *saint Dominique*, la figure de saint Pétrone, et » un ange qui tient un candélabre. » Au lieu de les transcrire tout simplement, il veut les modi-

fier, et il les change ainsi : « Retiré à Venise, où » il ne trouvait pas à s'employer, il partit pour Bo» logne et *y sculpta le tombeau de saint Dominique*, » la figure de saint Pétrone et un ange qui tient » un candélabre. » Or, ce léger changement produit une erreur des plus grossières, comme le démontrent les paroles de Vasari : « Un jour, l'Al» drovando le mena voir la tombe de saint Domini» que, *exécutée, dit-on, par Jean de Pise, et par maître* » *Niccolò dall'Arca*, sculpteurs du vieux temps ; et » comme il y manquait un saint Pétrone et un ange » tenant un candélabre, figures d'une brasse envi» ron, il lui demanda s'il se sentait disposé à les » entreprendre ; Michel-Ange lui répondit que oui. » Il eut donc soin qu'on lui portât le marbre ; » le Florentin se mit au travail, et ce sont » les meilleures statues du monument. » N'est-il pas curieux de voir M. Planche faire exécuter au seizième siècle, par Michel-Ange, un tombeau commencé par Niccolò dall' Arca, mort en 1270, et terminé par Jean de Pise, mort en 1320 ? Dieu nous préserve de pareils correcteurs !

L'article de M. Planche se divise en deux portions : la première contient l'histoire de Michel-Ange, volée dans la Biographie universelle ; la seconde, des réflexions sur ses ouvrages. Or,

M. Quatremère n'ayant pas dû suivre cet ordre, et ayant mêlé aux faits les jugemens critiques, M. Planche a d'abord omis ces derniers, puis, comme il ne voulait rien perdre, il a eu soin d'en orner sa deuxième partie[1]. Cependant, comme la notice renfermait peu d'aperçus généraux, l'émule, ou plutôt le parasite de M. Defauconpret, a dû nécessairement y joindre quelques idées de son cru. Il a rempli cette tâche en vrai copiste : chacune de ses paroles est une erreur chronologique ou une faute plus grave. Que le lecteur en juge. Dans un endroit, M. Planche s'étonne beaucoup du dessein que l'on avait formé de réunir, sur le tombeau de Jules II, des statues de sibylles et des statues de prophètes. « Pourquoi, s'écrie-t-il, » cette confusion adultère des traditions païennes » et du génie chrétien? Pourquoi? C'est que l'en- » thousiasme du siècle pour l'antiquité était tiède » encore d'une découverte récente, c'est que » Michel-Ange était né vingt-et-un ans seulement » après la prise de Constantinople, c'est que les » Grecs fugitifs avaient apporté dans l'Italie catho- » lique leurs dieux, leur langage et leurs rêveries. » Quand les convives des Médicis commentaient

[1] Voyez les preuves dans la *France littéraire* du 14 juin 1840.

» le Phédon, les sibylles et les prophètes n'expri-
» maient qu'une même pensée : la sagesse pré-
» voyante. Pour les hôtes érudits de Laurent le
» Magnifique, la loi chrétienne était une transfor-
» mation morale de la philosophie antique, plus
» pure, plus exquise, plus applicable, mais d'une
» vérité à peu près équivalente. »

Voilà une explication à laquelle un homme inattentif pourrait se laisser prendre. Eh ! bien, elle révèle un manque absolu d'études. M. Planche considère la réunion des sibylles et des prophètes comme un trait spécial au tombeau de Jules II, comme un résultat des doctrines platoniciennes alors en vogue à la cour de Florence. S'il connaissait même superficiellement l'histoire du christianisme et de l'art chrétien, il aurait évité cette lourde méprise.

Dans les premiers siècles de l'ère moderne, les partisans de la religion naissante avaient accrédité le bruit que les livres sibyllins annonçaient la venue du Christ et la fin du monde aussi positivement que les prophètes de l'ancienne loi. Saint Augustin, au livre XVIII de sa *Cité de Dieu*, parle en détail de la sibylle Érythrée, qui avait, disait-on, vécu sous Romulus. Il nous apprend qu'un jour, causant du Rédempteur avec un certain Flaccianus, homme

d'un rare savoir, celui-ci lui montra un poème grec attribué à la pythonisse. En réunissant les initiales de tous les vers dans l'ordre où elles se présentaient, c'est-à-dire en lisant cet acrostiche comme on les lit d'habitude, les mots formés par les lettres donnaient pour sens : Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur. Lactance, au livre VII de ses *Institutions divines*, rapporte un grand nombre de leurs prédictions ; saint Jérôme les mentionne transitoirement dans son écrit contre Jovinien ; Isidore de Séville les énumère, nous enseigne leurs noms et en cherche l'étymologie. Vincent de Beauvais, auteur du treizième siècle, rapporte, dans son *Speculum universale*, tout ce que le moyen âge savait à leur égard. Enfin le *Dies iræ*, bien antérieur à la prise de Constantinople, renferme ce célèbre passage :

> Dies iræ, dies illa
> Solvet seclum in favillâ,
> Teste David cum Sibyllâ.

A ces preuves écrites viennnent se joindre des monumens. Les sibylles sont peintes sur les verrières de la cathédrale d'Auch, sur celles de Beauvais, et les Médicis n'ont pas régné dans ces deux villes. Les Heures d'Anne de France, fille de

Louis XI, monarque peu initié au platonicisme, n offrent une nouvelle image. La sculpture nous fournit à son tour un argument : les sibylles sont représentées au portail occidental de Clamecy, où n'avaient certes pas encore pénétré les doctrines des philosophes alexandrins. Pourquoi donc M. Planche nous parle-t-il de Bysance et des Turcs, à propos d'une idée toute chrétienne? Où va-t-il chercher ses insignifiantes explications? La prise de Constantinople est depuis long-temps un lieu commun à l'usage des ignorans; pour quiconque n'a jamais étudié l'histoire, elle forme une espèce de clef universelle; on lui attribue les effets les plus contraires. Il est cependant indubitable que la renaissance avait commencé en Italie bien avant l'année 1453; Boccace et Pétrarque avaient déjà réuni une collection d'ouvrages grecs.

Faut-il citer un autre exemple qui montre combien le critique a peu étudié l'art moderne? A propos du *Vœu de Louis XIII*, par M. Ingres, il jette un coup d'œil sur l'histoire de la peinture et nous explique ainsi son développement :

« L'homme le plus richement doué, le plus per-
» sévérant ne peut embrasser d'un regard toutes
» les parties de l'art qu'il a choisi. Après Orcagna,
» Masaccio et le Pérugin, Raphaël devait poursui-

» vre l'harmonie linéaire. Après l'école romaine, » Venise et Madrid devaient chercher la couleur en » vue de la couleur elle-même. Maîtresse de la ligne » et de la couleur, l'école d'Anvers devait se préoc- » cuper de la réalité vivante et charnue. Le peintre » des Loges, qui a su modifier sa manière d'après » la Sixtine, n'aurait vu dans ces transformations » que l'évolution logique de l'imagination humaine. » Il est donc vrai que M. Ingres contredit Raphaël » en le continuant. »

M. Planche n'a jamais eu d'idée plus neuve, et nous ne saurions trop nous arrêter sur ce passage. Effectivement, l'on avait jusqu'ici regardé les écoles romaine, vénitienne et flamande comme trois systèmes différens de peinture. La première semblait chercher avant tout l'idéal de la forme et la pureté du dessin; la seconde, l'idéal de la couleur, fût-ce au détriment de la ligne; et la troisième, la double réalité du dessin et du coloris. Ce sont des manières distinctes, des goûts en partie contradictoires, des phases esthétiques d'un même art, qui se sont produites sous l'influence toute-puissante des temps, des lieux et des climats; elles constituent même des voies fatales dans lesquelles la diversité des esprits doit nécessairement engager la peinture. Selon qu'on préfèrera la beauté, la splendeur ou l'exac-

titude des images fixées sur la toile, on se rapprochera plus ou moins des écoles romaine, vénitienne et hollandaise. Ces idées ont sans doute paru trop communes à M. Planche, et il s'est mis en tête de faire ici quelque importante découverte : à force d'y penser, à force de tirer son génie par la bride, il est arrivé au but qu'il se proposait. Unissons, a-t-il dit, les trois systèmes; que l'un soit le bourgeon, l'autre la fleur, et que le dernier représente le fruit. L'école romaine inventera le dessin, l'école vénitienne y joindra la couleur, les Flamands se serviront de cette double ressource pour faire accomplir à l'art un nouveau progrès. Avec la ligne et la couleur idéales, ils exécuteront des tableaux d'une complète vulgarité. Les Hollandais résumeront donc leurs prédécesseurs comme la nuit résume toutes les portions du jour, comme l'hiver résume toutes les phases de l'année. Et depuis lors il en est ainsi; les Hollandais unissent la grandeur de Michel-Ange, la noblesse de Raphaël et l'éclat du Titien à l'imitation patiente de la réalité la plus triviale; ils sont conséquemment les artistes par excellence, les rois légitimes de la peinture.

Puisque M. Planche connaît si mal l'art antique et l'art moderne, les deux formes du beau sur

lesquelles on a en général les notions les plus précises, les plus détaillées, on pense bien qu'il ignore profondément l'art du moyen âge. Il est de force à donner Saint-Germain-l'Auxerrois pour une construction du huitième siècle et Saint-Germain-des-Prés pour un chef-d'œuvre gothique. Il le sait, du reste, mieux que personne ; et craignant de faire des bévues, il se tient dans l'ombre et garde le silence chaque fois qu'il s'agit des monumens chrétiens. Jamais il n'en a parlé ; or, au milieu des combats littéraires de notre époque tout le monde en parlait : ceux-ci défendaient l'art antique, ceux-là lui préféraient l'art de nos aïeux. Quelle était l'opinion de M. Planche ? Comme un aveugle entre deux routes, il n'avait aucun motif pour se diriger d'un côté plutôt que d'un autre. S'abstenir dans une occasion aussi grave cependant, n'était-ce pas renoncer pour toujours au droit de donner son avis ?

Nous nous sommes jusqu'à ce moment peu occupé des idées théoriques de M. Planche ; mais nous ne croyons pas que le lecteur nous en fasse un reproche. Nous espérons d'abord que les erreurs, les anachronismes du grand aristarque lui ont paru aussi amusans qu'à nous ; ensuite les plagiats dont nous l'avons entretenu sont un fait d'histoire litté-

raire unique dans son espèce. Beaucoup de poètes ont sans doute pillé leurs prédécesseurs ; mais il est inouï qu'un critique se soit livré aux mêmes rapines. La critique, j'entends celle qui ne traite point de questions générales, forme déjà un produit secondaire ; elle ne peut exister sans l'œuvre de l'artiste ; c'est donc bien le moins qu'elle soit originale et qu'elle n'emprunte ni ses opinions ni ses phrases, comme elle emprunte son sujet. De semblables fraudes méritaient conséquemment toute notre attention, ne fût que pour leur rareté. Leur succès merveilleux les rendait d'ailleurs plus piquantes. Une autre cause nous faisait encore ajourner l'examen des idées de M. Planche ; nous ne pouvons déterminer quelles sont celles qui lui appartiennent. On va voir combien l'entreprise est difficile.

Durant l'année 1835, il publia dans la *Revue des deux mondes* un long morceau intitulé : *De la Réforme de la comédie*. Son dessein était de ranimer cette branche morte de l'art dramatique. « En » France, dit-il, à l'heure qu'il est, il n'y a pas de » comédie. Mais dans le fait qui s'accomplit sous nos » yeux, je ne sais pas voir la condamnation irrévo» cable de la comédie. Entre l'analyse impartiale » du dix-septième siècle et la satire passionnée » du dix-huitième, il y a place, à coup sûr, pour

» une comédie nouvelle, la comédie politique. »

S'emparant ensuite d'une idée de madame de Staël, selon son habitude, il essaie de prouver que la comédie politique, prenant pour but des hommes vivans, n'est pas compatible avec les mœurs modernes.

« La satire a ses dangers sans doute, elle peut » miner prématurément des hommes et des projets » qui n'ont pas fait leur temps. Une fois personni- » fié sous le masque d'un comédien, le ministre » ne pourrait plus se présenter devant les cham- » bres, il aurait beau marcher tête haute, défier le » rire glapissant qui le suivrait partout et invoquer » le dédain comme l'arme la plus sûre, son abné- » gation serait un réel suicide[1]. »

Voilà donc la comédie placée dans une position étrange. Elle ne peut être que politique, et néanmoins la carrière politique ne doit pas s'ouvrir pour

[1] Voici le passage de madame de Staël :

« Les comédies d'Athènes servaient, comme les journaux » de France, au nivellement démocratique, avec cette diffé- » rence que la réprésentation d'une comédie remplie de per- » sonnalités contre un homme vivant, est un genre d'attaque » auquel de nos jours aucun nom considéré ne pourrait ré- » sister. Nous nous livrons trop peu à l'admiration pour n'a- » voir pas tout à craindre de la calomnie, etc. »

elle ; les ridicules des gouvernans sont l'unique source qui puisse l'alimenter, et cependant elle ne doit pas en faire usage. Comment sortira-t-elle de cette perfide impasse ? M. Planche va nous le dire ; il propose d'écrire des *comédies historiques*.

Ce seraient des ouvrages où l'on peindrait les vices, les erreurs, les petitesses des hommes depuis long-temps oubliés ; on ressusciterait les générations détruites, on fouillerait les mémoires, les poèmes et les chroniques, afin de découvrir si d'illustres personnages avaient certaines habitudes grotesques, certains préjugés curieux. « La comé» die historique, nous dit M. Planche, impose au » poète une tâche bien autrement laborieuse que le drame historique. Pour évoquer les ridicules endormis depuis Pavie ou Marignan, la science » héraldique ne sert de rien. L'étude indispensable » et souveraine, c'est la vie privée et la vie publique » du siècle qu'on veut représenter. » Il donne alors de grands détails sur cette théorie qu'il offre comme étant de son cru. Malheureusement elle se trouve exposée tout au long dans le *Cours analytique de littérature* qui fait partie des ouvrages de Népomucène Lemercier [1] : il écrivit *Pinto* sous son in-

[1] Voy. ce que nous en avons dit pag. 52 et 53 de ce vol.

fluence. M. Planche a donc pris le commencement de son article dans un livre et la fin dans un autre : c'est une assurance vraiment incroyable.

Citons une dernière preuve de sa misère et de son audace. Un de ses libelles contre Victor Hugo [1] renferme des idées générales sur la critique; il la divise en trois espèces : la critique rétrospective, la critique admirative et la critique prospective. « La première » choisit dans le passé une époque féconde en chefs-» d'œuvre poétiques, remarquable par le mouve-» ment et la vivacité, ou par l'ordre et l'harmonie » de ses créations. Une fois fixée dans son choix, » elle déclare irréprochable de tout point le modèle » dont elle a fait un demi-dieu.

» La seconde méthode est plus féconde et plus » large : c'est la réalisation vivante d'une parole » échappée à l'auteur de Réné. Il avait dit : il faut » abandonner la critique des défauts pour la criti-» que des beautés.

» La troisième méthode explique le présent par le » passé; mais elle va plus loin, elle interroge l'avenir » qui se prépare, elle prévoit les choses qui ne sont » pas encore, en estimant sérieusement les choses » qui se font. »

[1] *Des royautés littéraires*.

Quelque douteuse que soit la valeur de ces idées, M. Planche n'a même pas eu la peine de les découvrir. Il ne les a pas non plus été chercher bien loin; il a pris cette division trinaire à l'auteur de *Lascaris*. Nous avons vu que celui-ci reconnaît trois espèces de critique; tantôt elle se présente sous la forme dogmatique, tantôt sous la forme historique, tantôt sous la forme conjecturale. Or, la première, ayant pour base l'étude du passé, selon M. Villemain, n'est autre chose que la critique rétrospective de M. Planche. La seconde ne se trouve pas définie dans le *Cours de littérature*. L'inventeur de la logique n'a pu se servir de notions qui n'existaient point, et il s'est rejeté, de son propre aveu, sur une pensée de Chateaubriand. Le troisième genre nous a valu la critique prospective. J'ai donné plus haut le texte de M. Villemain qui renferme ces distinctions[1] : le lecteur peut constater lui-même le plagiat.

On le voit donc, il serait fort difficile de déterminer quelles idées appartiennent ou n'appartiennent point à M. Planche. Il a tellement l'habitude de la maraude que l'on se demande s'il n'a pas toujours vécu de déprédations. Nous allons cepen-

[1] Pages 157 et 158 du présent volume.

dant le traiter comme un honnête homme et juger le principe théorique adopté par lui, sans chercher son origine.

Ce principe est une idée de réaction contre l'école nouvelle en général, et contre Victor Hugo en particulier. M. Planche s'imagine que le romantisme a pour caractère, pour but exclusifs de peindre l'univers matériel. Le lecteur connaît d'avance toute la fausseté de cette opinion. Quoi qu'il en soit, le critique s'est forgé une espèce de système qui lui donne le moyen d'attaquer sans relâche le spectre engendré par lui-même. Il s'est dit : Puisque les novateurs admirent toujours la nature, je déprécierai continuellement les splendeurs du monde externe, avec lequel les sens nous mettent en communication, et j'exalterai habilement l'art psychologique ou invisible. Un roman, un drame, un poëme épique, ne devront être, pour me plaire, qu'un perpétuel dialogue entre l'auteur et sa conscience. Les réflexions intimes, la peinture des douleurs cachées, les subtiles distinctions, les microscopiques analyses, voilà ce que j'aimerai. Ainsi fut dit, ainsi fut fait : M. Planche n'a pas un moment abandonné sa tâche. Dans la notice de Walter Scott sur Mackensie, on trouve déjà cette curieuse interpollation :

« Sans doute la réaction de plus en plus immi-
» nente, qui doit renouveler les travaux de l'imagi-
» nation française, se passera bien du secours de
» Mackensie ; mais, si la popularité accueillait parmi
» nous toutes les parties *intelligibles* de la poésie
» allemande et anglaise, la ruine de la poésie *visible*
» dont nous sommes harassés ne se ferait pas at-
» tendre long-temps. »

Depuis lors il a continué son entreprise ; chaque circonstance a été pour lui l'occasion d'un nouvel assaut. N'ayant jamais eu d'autre idée, celle-là reparaissait continuellement dans ses pompeux feuilletons, au-dessus desquels il plaçait, en guise d'écriteau, cette modeste rubrique : *Histoire et philosophie de l'art*. Et ce ne sont pas seulement les lettres qu'il veut ainsi réformer. « La peinture,
» nous dit-il, n'échappera pas à cette loi générale
» du développement spiritualiste. Le passé, en per-
» dant l'estime des législateurs et des publicistes,
» ne sauvera pas du naufrage l'admiration des artis-
» tes ; les annales modernes changeront de sens et
» de valeur ; au lieu de chercher dans un siècle sa
» physionomie extérieure, son apparence corticale,
» l'âme voudra en deviner la signification, en inter-
» préter la pensée ; à la peinture visible succèdera
» la peinture intelligible. »

Le passage est clair : au lieu de chercher dans un siècle sa physionomie extérieure, son apparence corticale, les peintres devront en *expliquer la signification, en interpréter la pensée.* Avec du jaune, du gris et du bleu, les artistes nous dévoileront les principes cachés des évènemens, redresseront les témoignages infidèles, éclairciront les points douteux, formuleront la théorie d'une époque. Les objets représentés deviendront de la sorte une écriture symbolique. Les personnages ne seront rien moins que des hiéroglyphes, et chaque portion de leur corps se transformera en signe d'algèbre. Le nez, par exemple, acquerra la valeur d'un mythe; les bras ou les pieds s'élèveront au rang d'images allégoriques.

Cet immense progrès ne suffira pas encore à M. Planche : il veut que la peinture abandonne entièrement l'univers extérieur. Elle doit renoncer au dessin, au coloris, au modelé, à l'ombre et à la lumière. Il faut qu'elle entre dans le monde des purs esprits, qu'elle groupe des âmes, des idées abstraites, des dogmes et des syllogismes. La sculpture à son tour deviendra impalpable; l'art *intelligible* prendra ainsi la place de l'art *visible.*

De telles idées, je l'avoue, ne me paraissent point sérieuses. Elles ont cependant fait fortune ; elles

ont alimenté durant dix ans la critique de la *Revue des Deux Mondes*. Ses rédacteurs s'annonçaient tous comme des écrivains spiritualistes. M. Sainte-Beuve lui-même en a fait usage pour attaquer Victor Hugo. George Sand les a textuellement reproduites dans sa préface d'Obermann. Nous sommes donc contraint de nous y arrêter et d'examiner leur valeur [1]. Quelques mots nous suffiront.

L'homme et la nature sont à la fois esprit et matière. Ils se composent d'une force qui agite les élémens inertes et de ces élémens eux-mêmes. Quelque part que nous tournions les yeux, nous ne voyons pas autre chose. Les objets appelés matériels ne le sont pas plus que nous-mêmes; une profonde pensée vit en eux, une admirable intelligence les organise. L'esprit de Dieu, qui flottte sur les mers, se révèle encore dans la grâce des fleurs et dans le prodige de l'existence animale. Tout corps renferme donc une âme à laquelle il doit le mouvement et la beauté; lorsqu'il ne loge pas une puissance particulière, il est au moins une des formes que revêt le principe universel. La matière et l'esprit se mêlent, se confondent, se pénè-

[1] Nous avons réfuté dans la *France littéraire* du 26 juillet 1840, les autres erreurs commises par M. Planche.

trent de la façon la plus intime; souvent on ne peut dire où commence l'un, où finit l'autre, et l'on comprend très-bien que de grands penseurs aient soutenu l'identité des deux substances.

Or, la poésie est l'image idéale de l'univers; elle nous retrace le spectacle du monde et celui de la société. Pour atteindre la perfection, elle doit embellir l'homme et la nature, sans les rendre méconnaissables. Si elle ne les embellissait point, elle n'arriverait pas à l'art; si elle ne les peignait pas fidèlement, elle deviendrait fausse et même incompréhensible en pure perte, car la beauté ne la dédommagerait point de la vérité. Elle doit donc nous offrir l'esprit et la matière étroitement joints, comme ils le sont dans les objets réels; c'est la condition de l'intérêt et de la vie. Les plus grands poètes procèdent toujours de la sorte; Homère et Shakspeare voilent perpétuellement les idées sous les faits; le monde invisible ne s'aperçoit chez eux qu'à travers le monde sensible, ou plutôt l'un et l'autre s'identifient au sein d'une commune splendeur.

Il est donc absurde de dire que l'imagination doit se proposer pour unique but « la peinture des » sentimens humains dans ce qu'ils ont de plus » intime et de plus mystérieux. » L'art qui bor-

nerait ainsi son empire ne serait pas moins éloigné de la perfection que l'art qui s'abandonnerait à l'excès contraire. Pourquoi voudrait-on nous parler exclusivement de l'intelligence? Pourquoi voudrait-on la séquestrer en elle-même? Quel avantage la poésie retirerait-elle de cette solitude morale? Aucun assurément; elle y perdrait d'abord la richesse et le naturel, deux attributs de la plus haute importance; l'écrivain enchaîné dans un monde blafard n'y trouverait pas de couleurs pour teindre et orner son langage, pas de lignes pour composer ses tableaux. Nous dévierions au milieu d'une sphère abstraite, où passeraient devant nous des fantômes aussi blêmes que les larves des poursuivans égorgés par Ulysse. Avec la splendeur et la vérité s'enfuiraient bientôt le prestige et l'émotion. Comment s'intéresser long-temps à de purs esprits, discourant de leur nature et de leurs maux? Nous sommes las, en vérité, de ces désolations factices, de ces complaintes ambitieuses, de ces analyses prétendues psychologiques. L'art n'est point un amphithéâtre de dissection morale; c'est une noble vallée où grandissent les chênes, où coulent les torrens, où soupirent dans le feuillage des tribus mélodieuses, où le chef et le roi de la nature se promène avec sa compagne, tantôt plein d'une douce agitation,

tantôt plein de graves sentimens et de profondes pensées.

La littérature invisible, que M. Planche appelle à grands cris, ne serait pas du tout nouvelle en France. Pendant deux siècles, nos poètes ont réalisé cette doctrine. Ils ont méconnu le monde extérieur, banni les formes plastiques, raillé l'ouvrage de Dieu, soumis l'art à des conditions puériles. Si M. Planche n'avait puisé dans sa haine contre Victor Hugo cette lamentable croyance, une légère étude de nos auteurs classiques aurait pu la lui faire adopter.

L'époque où il s'est mis à la proclamer avec emphase demandait de tout autres principes. Le juste succès obtenu par l'école nouvelle n'était pas tellement définitif qu'elle n'eût rien à craindre. Une meute acharnée jappait autour d'elle ; on avait recours à mille moyens pour lui nuire, on invoquait même l'autorité supérieure. Il fallait donc lui prêter un généreux appui, la défendre contre d'envieuses intrigues, la soutenir d'une main, et de l'autre attaquer ses adversaires. Décrier ses chefs n'était alors ni prudent, ni méritoire : que serait-il arrivé si, par malheur, ils avaient eu le dessous ? Nous serions peu à peu rentrés dans le bagne littéraire du dix-huitième siècle, et La Harpe, le fouet

en main, serait venu régir le blême troupeau des auteurs. L'indépendance morale n'était pas sûrement conquise ; le devoir des critiques les obligeait à parler pour elle. Si quelques-uns trouvaient ce rôle négatif indigne d'eux, une tâche brillante appelait leurs efforts. Que ne prouvaient-ils dans un manifeste éclairé les droits de l'imagination long-temps captive? Ils pouvaient sur cette base construire un solide, un utile édifice ; on y serait venu puiser, comme en un grand arsenal, des munitions de tout genre pour fusiller le parti contraire.

Une plus noble entreprise s'offrait encore à leur pensée. Une révolution était accomplie dans le goût des lecteurs, la Pergame classique achevait de crouler au milieu des flammes vengeresses ; mais les assiégeans n'avait pas de constitution. Ils pouvaient croire leur indépendance sans limites, et braver les lois même de la poésie : car, ainsi que toute chose, l'art subsiste à de certaines conditions essentielles ; on n'obtient pas la beauté par tous les moyens indifféremment. Un critique habile se fût alors empressé de débattre les questions les plus urgentes ; il aurait cherché par l'analyse les principes que l'art doit suivre pour remplir sa destination ; il aurait écrit l'histoire naturelle des

lettres. Cela eût mieux valu que de s'acharner après Victor Hugo qui méritait alors des encouragemens de toute espèce.

M. Planche, on le voit, n'a pas senti ce qu'il avait à faire ; peut-être même ne connaissait-il point la portée de ses paroles. Il a donc joué un rôle plutôt nuisible qu'utile. La littérature française ne lui a nulle obligation, car il n'a pas émis d'idées neuves, il n'a point posé de principes salutaires ; venu au milieu de la lutte entre les deux écoles, il n'a même point su les définir et nous apprendre par quels traits spéciaux l'art moderne ou poésie romantique diffère de l'art grec et du genre mitoyen développé dans les dix-septième et dix-huitième siècles.

Ce manque d'idées a été pour beaucoup dans le succès qu'il a tout d'abord obtenu. N'ayant aucune direction vive et franche, ne se décidant jamais pour aucun système, il ne heurtait personne. Doué d'une rare prudence, il ne s'engageait point dans une lutte glorieuse, mais pleine de périls. Peu lui importait qu'on se battît pour des droits sacrés ; il regardait le tumulte et ne songeait qu'au butin. Pendant que les autres s'escrimaient sans relâche, il furetait parmi les bagages et remplissait vaillamment ses poches. Comme il flattait, adulait, cajo-

lait tour à tour les deux armées, sa finesse lui assurait une double récolte. Chacun voyait en lui un défenseur ; il paraissait l'ami de tout le monde et ne s'intéressait qu'à lui-même.

Son ignorance lui a été utile en le forçant à n'écrire que sur les auteurs modernes et les nouvelles du jour. Si l'attention publique se dirigeait dans un sens, il en profitait aussitôt pour donner à ses ouvrages un intérêt qu'ils n'eussent point excité d'eux-mêmes. S'attaquant toujours aux grands noms, une partie de leur éclat retombait sur sa personne ; il attirait les yeux à la façon des girouettes qu'on ne remarquerait point sans la hauteur des flèches où on les plante. Il guettait ordinairement les hommes de lettres, et lorsqu'il voyait leur célébrité grandir, il se précipitait dessus, la flamberge en l'air.

Mais ce qui a le plus aidé M. Planche, c'est son profond charlatanisme. On trouverait malaisément son égal en ce genre. Ainsi, voulant se faire passer pour un grand logicien et sachant qu'il n'avait point les qualités nécessaires, il pensa très-justement que la foule lui accorderait sans balancer le titre de dialecticien robuste et d'inflexible argumentateur, s'il employait souvent les mots consacrés par la logique. Cet expédient lui offrait un double avan-

tage ; raisonner habilement et lier ses propositions avec une chaîne de fer, c'est pénible et peu lucratif ; les masses n'aiment point les longues déductions. Une feinte rigueur est assez bonne pour elles ; on leur évite ainsi de la fatigue, et elles en sont reconnaissantes : on a l'air exténué par le travail et elles en répandent des larmes d'attendrissement. Aussi, M. Planche prodigua-t-il les termes de prémisses, de conclusions, de majeure, de mineure, de nécessité logique, d'inconnue, de solution, d'équation, de théorèmes, de formules et d'axiome [1]. Il en semait, il en bordait, il en festonnait ses pages. C'étaient des instrumens sonores qu'il faisait retentir devant lui comme les empiriques de nos foires. Il avait mis la raison en sachets et la vendait à la multitude ; les badauds étonnés se pressaient autour de sa charrette.

Son outrecuidance ne lui a peut-être pas moins servi. La fatuité produit en général un excel-

[1] Voici un passage curieux où il renferme en deux ou trois lignes presque tous les mots de l'école :

« La *question* pittoresque et sculpturale ainsi posée, l'*équa-*
» *tion* du *problème* historique étant *formulée* en ces termes,
» l'*inconnue* ne me semble pas bien difficile à dégager. Il n'y
» a pas besoin de faire subir aux *données* primitives des trans-
» formations bien nombreuses pour arriver, etc. »

lent effet. L'illustre critique ayant toujours le verbe haut et décidant toutes les questions d'un air dédaigneux, on pensait qu'il devait être bien sûr de lui-même pour prendre ce ton tranchant. Le lecteur, qui voyait un homme se poser de la sorte, ouvrait de grands yeux et se sentait pénétré d'une admiration involontaire. Comment ne pas respecter un auteur si savant, que M. Guizot lui semblait jamais n'avoir étudié l'histoire[1] ? si profond, qu'il trouvait Chateaubriand « un critique de second » ordre dans le *Génie du Christianisme*, un voyageur » inexact et verbeux dans l'*Itinéraire*, un imitateur » patient, mais inutile, de Virgile et d'Homère dans » *Les Martyrs* et *Les Natchez* » ? si perspicace enfin, que son regard sondait les abîmes de l'avenir et y lisait ce pronostic flatteur pour Victor Hugo : « Quant aux œuvres qu'il a signées de son nom » depuis vingt ans, il faut qu'il se résigne à les voir » disparaître bientôt sous le flot envahissant de » l'oubli ! »

Telles sont les brillantes ressources que possédait M. Planche : il triomphait à l'aide de moyens qui eussent décrédité un autre homme. Son succès nous offre un exemple de bonheur sans pareil. Mais

[1] Voyez la *France littéraire*.

quelque favorable que soit son étoile, il ne se serait peut-être point tiré d'affaire, si une astucieuse coterie ne l'avait soutenu. Elle l'avait choisi pour son exécuteur des hautes œuvres. Il frappait de la hache ou du poignard ceux que lui désignait l'inquiète ambition de la *Revue des deux mondes*.

CHAPITRE V.

Études sur les poètes latins de la décadence, par M. Désiré Nisard. — Peut-on comparer notre époque à l'agonie de la civilisation antique ?

Cependant la réaction ambiguë tentée par M. Planche ne pouvait satisfaire tous les amis de la routine. Beaucoup d'entre eux désiraient quelque chose de plus violent et de plus péremptoire. Ils se réjouissaient bien quand le critique frondait la manière pittoresque de l'école nouvelle, quand il insultait ses chefs déjà glorieux ; mais il ne blâmait pas sans restriction les efforts, les goûts modernes : on n'aurait voulu aucun ménagement. Ces fanatiques admirateurs du passé étaient nombreux. Il y avait d'abord et les hommes mûrs, qui ne pouvaient renoncer à des habitudes littéraires prises depuis vingt ans, et les écoliers dociles, qui avaient gardé dans le monde les préjugés des classes. Les libéraux venaient ensuite. Comme sous la restauration, la noblesse avait protégé le romantisme, les démocrates lui faisaient la guerre. Il chantait le

moyen âge ; le gouvernement se proposait le moyen âge pour idéal : les novateurs semblaient ses auxiliaires naturels. La poésie classique avait contribué à la chute de l'ancien régime ; elle avait tourné en dérision le catholicisme et la féodalité ; les hommes du mouvement lui tenaient compte de ses railleries. La littérature gréco-latine qu'elle imitait peint d'ailleurs une civilisation républicaine ; elle parle toujours de fierté, d'indépendance, de luttes contre les tyrans. Quoique la chose semble étrange au premier coup d'œil, c'était donc en réalité l'amour du peuple qui poussait les démocrates à soutenir un art anti-national, un art auquel le peuple n'a jamais pris goût chez les modernes. Restait une dernière espèce de mécontens. Certains légitimistes voyaient et voient encore dans les productions actuelles une littérature d'insurrection, qui s'est affranchie des vieilles règles, comme nos pères des vieilles lois. Les œuvres classiques les reportaient aux beaux temps de la monarchie, au siècle de Louis XIV. Ils maltraitaient donc l'art chrétien et national, en vertu d'un raisonnement non moins faux que celui de leurs adversaires. Au milieu de pareilles circonstances, un critique brutalement rétrograde ne pouvait qu'obtenir du succès et avoir de nombreux appuis.

Ce fut un républicain, M. Désiré Nisard, qui profita de ces chances. La nature semblait l'avoir destiné à jouer le rôle qu'il choisit. Son besoin de déprécier et de honnir, sa soif d'exécutions violentes ne sont égalés que par son amour-propre. Il se jugé un second Malherbe, que dis-je! un révélateur, un Messie. Le Très-Haut nous l'accorde dans nos infortunes littéraires pour nous sauver de la perdition éternelle. Jamais on n'a porté aussi loin la haine du progrès, le fanatique amour du néant. Il est des hommes que l'étude de l'art plonge dans une sorte d'ivresse. Les conditions matérielles de la vie s'effacent à leurs yeux; sous le charme de leurs doux sentimens ils négligent le bonheur terrestre, et s'en vont, l'œil pensif, écouter le murmure des flots sur les grèves désertes. Quelques-uns, doués d'une âme moins poétique, unis cependant aux écrivains par un fraternité morale, suivent les pas du génie et l'adorent avec l'enthousiasme brûlant des époques religieuses. C'est ainsi que Bettina Brentano se prosternait devant Gœthe, que Wilibald chérissait Albert Dürer, que Stella et Vanessa moururent d'amour pour Swift. De semblables transports excitent la raillerie de M. Nisard; il trouve ineffablement absurdes les méditations des esprits solitaires, montrerait volontiers au doigt le barde errant

sous un feuillage humide, et garde son encens pour l'auteur des *Études*. L'inspiration lui vient par la haine et la colère; même lorsqu'il affecte un air benin, ses discours laissent transpirer une sourde rage. Personne n'a encore trouvé grâce devant lui. Les poètes romains de l'empire et ceux de notre temps, la littérature légère et les écrivains sérieux, les auteurs émérites et la jeunesse, toute notre époque et toute une moitié des œuvres latines, ne pèsent pas autant qu'un grain de millet dans sa balance. Sa furie n'épargne même point ceux qu'il prétend honorer de son estime. Voici, entre autres spécimens de ses louanges dédaigneuses, comment il traite Boileau :

« Boileau, dit-il, *est* le type du *poète*, du *poète* » qui a enseigné de *poète*, qui ouvre et ferme bou- » tique *à* des heures fixes, ou, pour parler *plus* » dignement, qui appelle la muse et la congédie » aux heures où besoin *est*. *C'est* le *poète* qui sent » *le plus* les pantouffles et la robe de chambre. Il » *serait* impossible *à* l'esprit le *plus* amoureux d'ab- » straction et le *plus* enclin *à* idéaliser *à* tout prix » le *poète* d'ôter *à* Boileau ses allures d'homme » établi, casé, tiré *au* cordeau[1] pour le faire voya-

[1] Un homme tiré au cordeau !

» ger sur un rayon de lune, ou même sur le dos de
» Pégase, dont il parle comme s'il y croyait. Ce qui
» n'empêche pas Boileau d'*être* un admirable écri-
» vain. »

Ces phrases, comme on le voit, se distinguent uniquement par l'extrême négligence du style et par la morgue insolente avec laquelle M. Nisard tourne en ridicule *un admirable écrivain !* C'est là du reste sa manière d'approuver les gens. Il les siffle d'abord, il les vilipende, il les dénigre ; puis il assure du bout des lèvres qu'il se sent pour eux un immense respect. Encore les anciens ont-ils seuls droit à cette froide rétractation, à ce témoignage glacial de bienveillance qui, tombant toujours avec peine d'une bouche dédaigneuse, fait des œuvres de M. Nisard une éternelle contradiction, lorsqu'ils n'offrent pas un lourd non-sens. Ah ! pourquoi le jeune et malheureux Perse qu'il traite orgueilleusement de niais, pourquoi ce fier, cet ardent Juvénal, qu'il appelle un rhéteur sans âme, ne peuvent-ils abandonner pour un moment leur sépulcre et châtier sa suffisance de leur vers énergique !

Un perpétuel dégoût ne prouve rien contre les auteurs dont il insulte la gloire. Tous les hommes distingués d'une époque ne sauraient se tromper à

la fois et se tromper toujours. Le mépris universel retombe de lui-même sur la tête du contempteur. Il est plus sensé de mettre en doute une intelligence, que d'aller, sur son rapport, nier le talent et la raison de mille écrivains choisis. Les âmes qui trouvent partout à redire enfantent elles-mêmes le mal. L'ennui ne leur vient pas de l'extérieur, il sort de leurs ténèbres comme les chauves-souris des antres sombres, comme les vers des tombeaux. Il y a là un phénomène semblable à celui qu'on observe au lever du soleil dans les terres basses et humides. Sitôt que les rayons du jour les ont touchées, un morne brouillard s'en exhale et repousse la lumière. Une nuit factice pèse sur la lande stérile; aucun germe n'y travaille, aucun chant ne salue l'immortel flambeau, et pendant qu'alentour les arbres s'éveillent, les hommes se réjouissent, le marais n'offre aux yeux que l'aspect de la solitude, de la tristesse et de la mort.

M. Nisard manifeste surtout une grande pitié pour notre temps. Selon lui, nous nous débattons au milieu d'un horrible chaos. Le froid des civilisations expirantes glace déjà notre époque, et l'oiseau des charniers plane sur notre tête, en demandant sa pâture. Bref, tous les symptômes de la dissolution nous menacent; les chants de nos poè-

tes ne sont qu'un râle d'agonie, et les genres les plus variés languissent dans les premières défaillances de la mort. Je n'exagère pas ; M. Nisard répète à satiété que nous n'avons pas le sens commun. Aujourd'hui le style est faux, la pensée niaise, les hommes singulièrement absurdes. Notre siècle répond à celui des Vitellius et des Domitien. La France devient un immense bagne. Point d'infamante illusion qu'il ne se permette; nous nous roulons en pleine décadence, et il nous suffirait de prêter l'oreille pour entendre au loin le pas sourd des barbares qui vont nous réduire en servitude.

Nous ne pouvons accepter cette désolante sentence. Non, nous ne sommes pas à la veille de notre dernier jour ; non, les spectres du lit funèbre ne nous environnent pas encore. Près des signes affligeans brillent des signes inspirateurs. Comparativement à la société romaine sous les Césars, le monde actuel forme un véritable Éden. De tous les points de vue, religieux, moral, littéraire et politique, nous laissons bien loin derrière nous ces générations dépravées, cet ignoble mélange d'esclaves, d'affranchis et d'hommes libres que les Huns et les Goths traitèrent selon leurs mérites, en les foulant aux pieds de leurs cavales.

Ainsi que les Romains des temps postérieurs,

nous avons marché dans le sang des guerres intestines pour conquérir la paix dont nous jouissons. Mais quelle différence, grand Dieu! leur calme était le morne silence des hospices; un tyran absurde ou féroce disposait de leurs jours, de leurs femmes et de leurs richesses. Tous les droits réunis entre ses mains lui donnaient une puissance colossale. Dictateur sous le nom d'empereur, tribun du peuple, censeur, proconsul, grand-pontife, et au besoin consul, il exerçait en outre dans mainte occasion la justice distributive. Chez nous, au contraire, les pouvoirs sont rigoureusement séparés. Les chambres, les journaux observent le prince à toute heure; la plus légère transgression des lois politiques soulève d'innombrables murmures. Aucun roi de notre temps n'oserait, ainsi que les Néron et les Claude faire tuer un de ses sujets pour confisquer ses richesses. On ne voit point les délateurs porter la crainte dans les familles, et l'accusation de lèse-majesté servir de prétexte à de lâches assassinats. Les troupes modernes, bien loin d'élire des tyrans, portent elles-mêmes un joug sévère. Elles ne trafiquent point de la couronne, et l'on n'a point encore vu de Didius Julianus l'acheter à prix d'argent. Nos monarques sont-ils forcés, comme les empereurs, d'entretenir le zèle des sol-

dats par de ruineuses largesses ? A-t-on besoin de recourir à la violence pour la perception des impôts ? Quelle différence entre le dix-neuvième siècle et ces jours néfastes où les décurions emprisonnés dans le municipe comme dans une geôle répondaient sur leur bien des taxes de la ville, où les propriétaires de vingt-cinq arpens n'étaient pas même libres de s'enrôler pour échapper à cette écrasante servitude !

Si maintenant l'on considère l'état religieux de l'Europe, sans doute il annonce une décadence. Les flambeaux s'éteignent d'eux-mêmes sur les autels, et les saints cantiques résonnent tristement dans les églises solitaires. C'est ainsi qu'à l'époque de Juvénal, les marchands de victimes ne trouvaient plus d'acheteurs. Notre froide tolérance a plus d'un rapport avec celle des Romains, ouvrant leur panthéon à tous les Dieux. Et cependant les contrastes l'emportent de beaucoup sur les similitudes. Les mythes païens renfermaient un si grand nombre d'absurdités, les actions qu'ils prêtaient aux régulateurs du monde étaient si choquantes, la nature des divinités olympiques si grossière, que du jour où l'homme réfléchit, il les nia ; du jour où ses idées s'épurèrent, où il sentit la noblesse de son cœur et de sa destination, il refusa de se prosterner devant

les obscènes créatures enfantées par l'ignorance des générations antérieures.

L'élévation, la profondeur, la majesté des dogmes essentiels du christianisme lui assurent, au contraire, un avantage immense. Tant qu'il n'aura pas été détruit, qu'on n'aura point nivelé la place et bâti le sanctuaire d'un nouveau dieu, sa grandeur mélancolique séduira les âmes pensives; une foule d'hommes intelligens se retireront dans ses nefs chancelantes. Ils se croiront visités par les anges de la solitude, et l'orgue muet laissera flotter sous les arcades entr'ouvertes des prières mélodieuses, comme celles de Chateaubriand et de Lamartine. Son étonnante puissance lui conquiert même les esprits rebelles ; la doctrine évangélique dépouillée de ses formes spéciales régne encore sur toutes les âmes. C'est là ce que les modernes ont appelé bien à tort la religion naturelle, les dogmes évidens. Elle est si peu naturelle cette religion, que, transportée dans le siècle d'Auguste, ou même dans celui des Antonins, Jean-Jacques ne l'eût certes pas devinée. Qu'on aille chez les sauvages du Grand-Océan leur demander ce qu'ils pensent de ces notions instinctives. Chacun d'eux n'y verra que nuit et mystère. L'égalité, la fraternité, l'immortalité de l'âme et l'unité de Dieu ne

leur semblent pas du tout des principes manifestes. Ces idées sont une espèce de cristallisation brillante que la foi de nos aïeux laisse derrière elle en s'évaporant, et, comme le sel marin, elles ont la propriété de défendre long-temps contre la dissolution. Supposez donc, si vous voulez, qu'une funèbre maladie nous travaille, nous ne sommes point encore devenus cette chose informe qui n'a de nom dans aucun idiôme. L'encens chrétien éloigne de notre tête les miasmes pestilentiels, et prolongera bien des années encore la vieillesse des états modernes.

Quel parfum, quel aromate neutralisait, au contraire, chez les anciens l'influence des agens destructeurs? Les dieux enseignaient-ils à l'homme ses devoirs? Les pontifes lui recommandaient-ils la vertu? L'exemple de Jupiter séduisant Europe et Ganymède, faisait-il concevoir de chastes résolutions? Les mystères de Cybèle, de Priape et de Flore, ou l'on exécutait, en plein soleil, et devant une foule de témoins les plus obscènes caresses de l'amour, instruisaient-ils la nation à épurer ce sentiment? Si les femmes, comme nous le tenons d'Hérodote, se prostituaient publiquement dans le temple de Vénus à Babylone, que n'osaient-elles point faire dans l'ombre et le silence des gynécées? Quelle pudeur farouche pouvait résister aux douze

cents Laïs de Corinthe, prêtresses de cette même Vénus et officiant tout le jour selon ses rites ? Aussi lorsque la croyance polythéiste abandonna les âmes, il ne resta de ses orgies qu'une sorte de pernicieux levain qui entretenait dans la société romaine la fermentation des cadavres.

Comparerai-je nos mœurs avec celles des païens sous les Césars ? La distance qui nous éloigne d'eux devient ici plus grande encore. Sans doute notre époque ne brille point par son austérité ; lorsque nous jetons les yeux sur le monde qui nous environne, nous n'apercevons guère que ruse, infamie et bassesse. Mais les hommes sont ainsi dans tous les temps. Qu'on ouvre au hasard les fastes des nations, les premières lignes dont la vue sera frappée annoncent à coup sûr une injustice, une trahison ou un massacre. L'iniquité varie donc seulement du plus au moins. Or, nous avons de moins que la plèbe antique, les goûts féroces qui la poussaient dans les arènes, la soif de honte et de mépris avec laquelle ses chefs étalaient en plein jour des actes révoltans, et cette impudicité monstrueuse qui violait de mille façons les lois de la nature. Je ne veux point remuer la lie païenne et en faire sortir, par une espèce d'évocation, l'image des plus abominables folies dont les hommes aient gardé la mémoire.

Suétone, Juvénal, Tacite et Lucien les peignent assez vigoureusement. Le beau chapitre des *Études historiques*, concernant les mœurs de l'antiquité, réunit dans un grand tableau les traits épars de la débauche romaine. On frémit d'horreur à l'aspect de cette immense, de cette sanglante dépravation.

Pour la science et l'industrie, nous ne ferons pas même aux Grecs et aux Romains des Césars l'honneur de les comparer avec nous.

Il est donc tout-à-fait problématique que nous soyons arrivés aux dernières pentes de l'abîme, et ceux qui nous annoncent une fin prochaine devraient au moins alléguer leurs raisons. Notre siècle fût-il indubitablement une période de décadence, il nous resterait encore à savoir jusqu'où cette décadence est parvenue. Alors seulement on aurait le droit de s'en prévaloir contre nous, les grandes époques littéraires coïncidant toujours avec les années de faiblesse sociale. Les philosophes grecs niaient l'Olympe avant Périclès. Dans un de ses drames, Euripide mettait en doute l'existence de Jupiter, et Cicéron bafouait les dieux, quand Virgile gardait encore les troupeaux à Mantoue. Les systèmes helléniques séduisaient dès-lors les intelligences romaines, et le Père de la patrie avait lui-

même adopté les maximes des nouveaux académiciens. Ils ne prétendaient pas que la vérité fût un songe, ou demeurât inaccessible aux hommes, mais ils croyaient que quand nous la possédons, notre âme ne peut la distinguer de l'erreur. Ennius avait raconté, d'après le Grec Evhémère, l'histoire humaine des dieux, et traduit la cosmogonie philosophique d'Empédocle. Horace nous dévoile lui-même son scepticisme. On pourrait donc soutenir que, loin d'avoir franchi la zone où les grandes productions se développent, nous vivons dans un siècle fertile, et chantons, comme les poètes d'Auguste, après de longues querelles intérieures. M. Nisard ne nous persuaderait point, car ses raisonnemens les plus forts sont des paroles outrageantes, et il n'a su étayer son avis d'aucun argument direct.

Comme la vie des nations forme un tout serré dont les parties ne se laissent point désunir, en prouvant que les sources du bien politique, religieux, moral, industriel et scientifique ne sont pas taries, ni même empoisonnées chez les modernes comme chez les anciens, nous avons établi en faveur de nos poètes des précédens victorieux. La littérature d'un siècle étant sa forme idéale ne peut avoir plus d'imperfections que le monde où elle naît. Toutefois nous ne nous en tien-

drons pas à ces conjectures; les preuves indirectes ne suffisent point.

Dans son chapitre sur le roman de la Rose [1], M. Nisard a pris soin de nous dire ce qu'il entend par décadence. Jusqu'ici l'on avait regardé cet ennuyeux poème comme une fleur d'arrière-saison, fleur pâle et mal venue, dont les premières neiges ont arrêté la croissance, dont les premières bises ont vicié la nature. Il offre tous les signes morbides qui annoncent le dépérissement littéraire. Longueurs sans terme, plan confus, nombreuses allégories, style lâche et prétentieux, développemens énormes sur un fonds très-léger, science inhabile, étalée mal à propos, il n'est pas un caractère de ce livre bizarre qui ne trahisse la ruine du goût. On y sent le déclin du moyen âge; les grandes narrations épiques, l'enthousiasme des troubadours font place aux argùties de l'école. M. Nisard n'admet pas du tout ce jugement; il a une opinion à lui, et la promulgue ainsi qu'une bonne nouvelle littéraire.

Bien loin de signaler la dégradation du génie poétique, le roman de la Rose lui semble un ouvrage primordial, une création fraîche et brillante. Il le salue comme une étoile avant-courrière de

[1] Histoire abrégée de la littérature française.

l'aurore. Jean de Meun et Guillaume de Lorris ont parsemé leurs vers d'une foule de réminiscences latines, d'allusions païennes, de phrases mythologiques, donc ils ont fait un progrès, car le progrès littéraire consiste dans l'abondance plus ou moins grande des souvenirs latins et des phrases mythologiques. Voilà pourquoi M. Désiré Nisard soutient que la poésie grecque, la littérature romaine et les ouvrages du siècle de Louis XIV méritent seuls d'être lus. Tout le reste ne vaut pas un moment d'attention, ne présente qu'ébauches informes, châteaux de Lilliputiens dont il renverserait du pied les frêles murailles. Dante, Schiller, Goëthe, Milton, l'Arioste, le Tasse, Calderon, Lope de Vega; tristes barbouilleurs qu'il faudrait envoyer sur les bancs épeler la grammaire et s'instruire des préceptes classiques. Le roman de la Rose est encore un fort bon livre, parce qu'on y trouve des idées produites sous le voile de l'emblème, ce qui annonce le temps où la fantaisie deviendra l'humble servante de la raison, la plus poétique de toutes nos aptitudes comme chacun sait.

N'est-il pas étrange que M. Nisard, le prophète de malheur qui parle si souvent de décadence, ne sache pas même la signification de ce terme? Eh! quoi! Vous échangeriez un manteau neuf d'une

seule pièce contre un vieil habit rapetassé avec des loques romaines? Permettez-moi d'avoir un goût différent; laissez-nous juger les choses d'une manière absolue, d'après leurs qualités ou leurs défauts et non d'après leur similitude avec les traits d'un peuple mort. Pour soutenir votre opinion, vous serez contraint d'admettre bien des absurdités choquantes.

Il vous faut premièrement avancer que les Grecs seuls ont été des hommes; bien plus, il faut le mettre hors de doute; car si nous aussi nous sommes des humains, si nous avons les mêmes facultés, les mêmes passions, les mêmes instrumens, nous pouvons accomplir tout ce qu'ils ont fait. Où les Grecs prenaient-ils leurs images? Dans la nature? Elle existe encore et nous la savons, nous la sentons mieux que les Hellènes; des dieux charnels ne se mettent pas entre nous et les objets. Où puisaient-ils leurs sentimens? Dans leur cœur? dans leurs relations de fils, de père, d'amant, d'époux, de citoyen et d'ami? n'avons-nous pas également un cœur? Ne sommes-nous pas comme eux tour à tour fils, amans, pères, citoyens, époux et amis? D'où leur venaient leurs idées? De l'étude des choses et de la réflexion interne? Nous observons plus habilement qu'eux, nous ne sommes pas

moins penseurs; voyez le nombre des sciences dont nous avons centuplé le domaine, l'histoire naturelle et les mathématiques par exemple; voyez la foule de celles que nous avons fondées, la chimie, la paléontologie, la physique, la philosophie de l'histoire, l'étude comparée des langues. . . .

Notre nature ne diffère donc pas de la leur. Si vous croyez le contraire, vous êtes tenu de le prouver, et jusqu'à cette heure je n'en ai pas encore vu de démonstration. Où sont les argumens qui nous jettent sous les pieds de Rome, qui nous forcent de regarder les anciens, ou plutôt les nations juvéniles des premiers temps, comme seules dignes, seules capables de saisir le beau, le bien, le vrai? Cette argumentation est pourtant nécessaire. Ou la Grèce et l'Italie païennes nous offrent le modèle unique, absolu de toute perfection, ou l'on commet une sottise en les prenant pour type universel, en condamnant les peuples modernes et les incalculables générations de l'avenir à se traîner sur leurs pas, à redire pendant l'éternité ce qu'ils ont dit, en jugeant une littérature prospère lorsqu'elle singe leur littérature, en la maudissant lorsqu'elle ne se grime pas afin de devenir leur charge et leur sosie. Prouvez, prouvez, nous vous laisserons ensuite conclure.

S'il n'avait l'esprit faux, M. Nisard eût évité la pétition de principes dans laquelle il tombe en condamnant, sans motifs et sans preuves, comme signes de décadence, tout ce qui s'éloigne des habitudes païennes : il aurait aisément trouvé une définition plus sérieuse. La décadence est pour un peuple, pour une littérature, ce que la vieillesse est pour les hommes. Cette proposition me paraît indubitable. Or, la vieillesse ne commence-t-elle point lorsque les mobiles de la vie se relâchent, lorsque les organes cessent de résister au pouvoir des agens destructeurs? Voyez les arbres décrépits; leurs feuilles tombent comme une chevelure, les branches paralysées cessent d'obéir aux caprices des vents; les trachées, les cellules, les vaisseaux se ferment, la sève n'arrose plus ses innombrables méandres. Des forces extérieures viennent en même temps précipiter la destruction du colosse; les mousses, les lichens, les agarics s'acharnent sur son cadavre; mille insectes labourent son épiderme ou ses entrailles. Les sociétés, les littératures ne périssent pas autrement; leur mécanisme intime se rouille, s'enchevêtre et se dénature, pendant qu'une foule de pouvoirs ennemis l'attaquent du dehors.

Au lieu de progresser en abandonnant les sour-

ces de la poésie nationale, en se montrant las de ce qui a jusqu'alors charmé les âmes, on décèle donc les premiers ravages d'un mal secret. Le deuxième symptôme est l'introduction de formes, d'idées, de moyens hétérogènes pris dans une civilisation antérieure ou nés des germes occultes, d'où sortira le monde futur. La société gréco-romaine ne pouvait emprunter d'élémens esthétiques à un âge précédent; elle ignorait l'Inde aussi bien que la Chine, et l'Égypte, qui lui avait enseigné les arts, différait trop peu d'elle pour accélérer sa chute par l'infiltration de causes étrangères au milieu de sa vie poétique. Elle avait bien commencé de plus bas à gravir la pente sociale; mais, sous beaucoup de rapports, elle avait abouti presque aux mêmes hauteurs. Aînée de la Grèce et de l'Italie païennes, elle mourut avec elles. La translation de ses obélisques, de ses sphinx, de ses raides animaux, de ses inflexibles statues dans la ville des Césars, mêla cependant au goût romain des propensions nouvelles, et les artistes ne purent les copier, les imiter ainsi qu'ils le firent, sans prendre un peu l'habitude de ce style hiératique. Ses ouvrages d'une autre espèce, gravés sur les murailles, sur les pylones, sur les colonnes, n'eurent pas même cette légère influence. Les Grecs et les Romains des

derniers temps s'occupaient d'autre chose. Leur littérature mourut donc par suite de défaillance intérieure, elle mourut avec l'enthousiasme religieux et politique, sous les attaques de la philosophie et du christianisme.

Les arts modernes ont à lutter contre un nouvel agent de dissolution. Bien loin de former leur seul titre de gloire, l'imitation païenne, qui est venue modifier leur nature, joue dans leur vie le rôle de ces plantes que nous avons vu hâter la destruction des grands végétaux. L'étude des anciens nous a rendu quelques services, nous ne le nions pas; mais elle nous a été plus préjudiciable qu'utile, et cela par notre faute; car, avec un peu moins d'engouement, elle ne nous aurait nui d'aucune façon. L'habile conduite, la sagesse de style, l'adroite union de la fantaisie et de la pensée, qui distinguent les œuvres grecques et romaines, pouvaient, à l'issue du moyen âge, devenir autant d'exemples salutaires. Il fallait même que les littératures chrétiennes absorbassent ces progrès de l'art antique. C'étaient là des caractères généraux, universels, transmissibles: on eût fait un gain net en se les appropriant. Mais la lettre morte cacha l'esprit immortel, et on voulut produire des ouvrages antiques au lieu de chercher à produire des créations aussi belles,

quoique différentes : on imita les Grecs lorsqu'il fallait leur enlever la victoire. Qu'en est-il résulté ? Les poètes essayèrent vainement de fuir leur nature, d'échapper à leurs idées, à leurs sentimens, à leurs habitudes ; ils crurent se transformer et se vicièrent. Ils furent dans la même page anciens et modernes, Grecs et Français, idolâtres et catholiques. De cet amalgame naquirent des poèmes bariolés, une sorte de carnaval littéraire où les déguisemens sont par malheur très-uniformes et très-ennuyeux.

En vérité, lorsque j'examine notre littérature classique, elle me remplit, malgré moi, d'une douloureuse agitation. Il me semble voir des bardes pensifs, nés pour chanter le Dieu chrétien sous les arceaux des églises, sur les tertres fleuris des cimetières, habitués dès leur enfance aux mugissemens des vagues contre les écueils, à la plainte des forêts battues par les averses, aux radieuses couleurs de nos pâturages, au blême soleil de nos automnes, aimant du fond de leur âme le bruit de la tempête dans les vieux manoirs, les brumes couchées le long des vallées fertiles et les landes solitaires où murmurent les genêts ; il me semble les voir transportés loin du ciel natal, au milieu des sèches campagnes, des horizons brûlans, des temples étroits de la

Grèce, cherchant le dieu de leur cœur et ne le trouvant pas, regrettant leurs mélancoliques bruyères et louant le pays où ils gémissent, écoutant résonner en eux-mêmes la petite cloche de leur paroisse, et feignant d'admirer les accords de la cithare hellénique; puis, lorsqu'ils veulent l'animer à leur tour, ne sachant que lui ravir des airs plaintifs et s'en servant pour accompagner les ballades de leurs aïeux.

Même du temps de Boileau, la décadence aurait donc été profonde, selon M. Nisard. Les anciens n'étaient pas ressuscités parmi nous, et l'on agitait vainement leur poussière afin de leur rendre la vie. Non-seulement on dénaturait leurs formes et leurs pensées, mais dans une foule d'occasions les auteurs suivaient une marche entièrement contraire. Le mépris des choses terrestres, qui donne à Bossuet tant de grandeur, est tout-à-fait opposé au génie des anciens : les horreurs de la mort, l'incertitude de notre existence, employés comme argumens pour nous détacher de ce monde et nous lancer dans la voie des saintes actions, n'eussent pas rempli ce but chez les Grecs. Les polythéistes ne mentionnaient l'heure dernière que pour accroître l'ivresse des festins. Leurs sépulcres joyeux, où tout parlait du bonheur de la vie, des contentemens de l'opu-

lence, ne disaient rien du lit funèbre, et semblaient vouloir nier le trépas.

Si l'imitation des anciens était la seule route de progrès ouverte aux littératures modernes, on aurait vu toutes ces littératures se perfectionner par l'étude de leurs ouvrages et l'admission des doctrines françaises : or, il est arrivé précisément le contraire. Au-delà des Alpes, le quinzième siècle demeura stérile. Les hommes inclinés sur la glèbe païenne cherchaient dans ses entrailles les débris du vieux monde ; ils ne surent rien produire d'eux-mêmes ; et les seuls écrivains dont l'Italie put alors être orgueilleuse furent Ange Politien, Pulci et Boiardo, trois esprits bien inférieurs aux grands poètes des cent années précédentes. La rage des commentateurs s'apaise ; aussitôt naissent Berni, l'Arioste et le Tasse ; non pas que ces vigoureux athlètes se fissent un honneur de mépriser les anciens ; ils ne leur dérobent que trop souvent des phrases inopportunes ; mais la servitude classique n'étouffe pas en eux les libres inspirations ; ils tirent du moyen âge, comme d'une vaste carrière, le marbre jaspé dont ils édifient leurs œuvres. Le cor des paladins résonne à leur souffle, et leur vers a de temps en temps l'éclat d'un glaive qu'on tire du fourreau.

Le dix-septième siècle ne nous offre aucun auteur du premier rang. L'idolâtrie classique fut alors poussée aux dernières limites de l'absurde. On vit les Chiabrera, les Testi, se prosterner devant Horace, les traducteurs pulluler d'une manière effrayante, une académie [1] choisir pour unique sujet de tous ses poèmes les mœurs fictives des Arcadiens, et trois beaux esprits (Philippe Leers, Barthélemy Casaregi et Emmanuel Campolongo) fonder le genre des sonnets *polyphémiques*, pièces de vers où ils tâchaient de prendre les sentimens et la rudesse naïve du langoureux Cyclope. Au milieu du dix-huitième siècle, plusieurs dramaturges naissent, il est vrai, de l'incubation française; mais ce ne sont pas des aigles qu'Alfieri, Métastase et Goldoni. Leur avons-nous d'ailleurs rendu un grand service? Les échasses de notre scène leur donnent-elles un air plus majestueux? Soutiendraient-ils la comparaison avec les chefs du théâtre moderne? Ils imitent les Français, voilà ce qui est certain; mais ils rappellent encore moins souvent les Grecs que les Français eux-mêmes. Quant aux gloires de l'Italie contemporaine, Vida ni Menzini ne les ont prévues. Silvio Pellico, l'auteur des *Fiancés*,

[1] Celle des Arcades.

le poète des *Sépulcres*[1], descendent en droite ligne des bardes et des trouvères.

Cependant l'Italie avait plus que tout autre nation européenne conservé les habitudes de l'art ancien. L'influence latine devait donc lui porter moins de préjudice et moins la détourner de sa voie. Dans les pays unitaires, cette infusion d'élémens païens troubla les sources modernes sans contre-balancer le mal par aucun avantage. La belle expédition poétique, à la tête de laquelle on avait vu briller Chaucer, Shakspeare, Spencer et Milton, se heurta contre les masures de Dryden, de Prior, d'Adisson et de Pope. Sans doute maint agrégé se découvrira la tête devant le buste de ces rimeurs : Othello ou Hamlet n'en vaudront pas moins à eux seuls tout leur bagage. Le nombre des écrivains romantiques est dix fois plus considérable, et chaque soldat de cette petite armée l'emporte sur les héros de l'autre école. Faut-il citer les noms de Young, de Burns, de Gray, de Swift, de Beattie, de Smollett, de Cowper, de Sterne, de Byron, de Wordsworth, de Coleridge, de Thomas Moore, de Southey, de Walter Scott ? Plusieurs d'entre eux avaient bien des prétentions classiques ; mais leurs

[1] Ugo Foscolo.

œuvres portent le cachet moderne. Ils ont prouvé par là que souvent on possède un beau talent d'artiste, sans savoir l'analyser. Ces auteurs sont du reste les premiers qui s'offrent à ma mémoire : combien de grands hommes ne pourrait-on pas leur adjoindre !

En Espagne, la victoire des préjugés français eut des suites encore plus désastreuses. La première moitié du dix-huitième siècle, durant laquelle, grâce à la poétique de Luzan, notre sécheresse littéraire finit par allanguir l'imagination castillane, « n'a pas produit, selon Bouterweck, un seul au» teur qui mérite d'être cité. Une semblable indi» gence après une grande richesse ne serait pas » suffisamment expliquée, si on lui donnait pour » cause l'altération de l'esprit national, sans y » ajouter comme principe déterminant la lutte du » goût espagnol contre une influence étrangère. La » poésie avait glorieusement fleuri dans la pénin» sule tant qu'elle y avait été encouragée par le pu» blic ; elle s'anéantissait depuis que des censeurs » nouveaux, fiers d'étaler des maximes emprun» tées, pouvaient traiter impunément ce même » public de multitude ignorante. »

En Allemagne, l'impulsion latine ne servit qu'à faire trébucher la littérature. Notre système en-

gendra une couvée de poètes souverainement fastidieux. Les lecteurs, avides de nourriture substantielle, furent réduits aux plus tristes mets, et faillirent expirer d'inanition. Comment choisir entre Opitz, Gryphius, Kley, Hoffmannswaldau, Lohenstein et Gottsched? Il y avait de quoi laisser là le festin pour aller dehors respirer les brises et les parfums des champs. Ce n'est pas cette cuisine mal habile qui pouvait tirer les esprits de leur langueur. Il fallut qu'une nouvelle génération moins exclusive leur préparât de meilleurs alimens, et qu'une poésie toute nationale achevât leur guérison. Lessing, Wieland, Gleim, Haller, Mathisson, Voss et Hœlty la commencèrent; leur estime pour les anciens ne les empêchait pas de les juger, ni de suivre les lois de l'art moderne aussi bien que les traces des Grecs. Leurs plus longs ouvrages sont empreints du sceau romantique. Les Goëthe, les Schiller, les Tieck, les Schlegel, les Herder, les Jean Paul, les Uhland, poursuivirent leur tâche et le génie chrétien, délivré de sa prison païenne, veille maintenant sur l'Europe du haut des collines saxonnes, ainsi que d'une puissante forteresse.

Notre retour vers l'art de nos ancêtres ne prouve donc nullement que nous soyons en décadence; il annonce plutôt la résurrection de la véritable poé-

sie nationale. Les airs qu'elle chantait durant sa jeunesse lui ont tout à coup, par une sorte de magie, rendu sa première vigueur. Elle a déchiré le costume hellénique dont l'avait affublée la mode, et, se replongeant aux ondes maternelles, a perdu les souillures de l'invasion étrangère.

CHAPITRE VI.

Continuation du même sujet. — Des facultés poétiques.

M. Désiré Nisard adresse encore trois reproches à notre littérature ; chacun de ces griefs lui semble autoriser une condamnation à mort. Il accuse nos poètes de trop aimer l'érudition et l'archéologie, de chercher leurs matériaux dans le passé, dans les croyances du moyen âge et les légendes du vieux catholicisme, d'être aussi ardens chrétiens que les poètes du temps des empereurs étaient dévots polythéistes. Il nous accuse de rester perpétuellement individuels et de trop décrire.

Quant à l'érudition, il suffira de lui demander quelle littérature a le plus de force vitale et de légitimes espérances, ou celle qui étudie ses anciens monumens et veut garder son caractère, ou celle qui se déguise, revêt des formes postiches et se drape dans des lambeaux de toge romaine ?

La seconde censur témoigne d'une profonde

ignorance : si M. Nisard avait étudié quelque peu la vie antique et l'ère moderne, il se serait bientôt aperçu que l'une a pour base l'unité réelle de l'individu, l'autre une unité abstraite et collective ; notre littérature ne peut donc violer un des principes essentiels du monde chrétien. C'est en outre une grande erreur que de dénier à notre poésie un intérêt général ; bien loin d'être purement personnelle, comme se le figure l'auteur des *Études*, [illegible], elle intéresse toute l'humanité. Dans ses narrations, dans ses drames, elle frappe vivement les esprits les moins analogues ; déroulant l'histoire d'un héros et non pas les circonstances d'un fait, ses œuvres saisissent bien mieux l'attention. Le lecteur suit, avec un plaisir mêlé d'inquiétude, les destinées d'un homme pareil à lui. Une situation qui se prolonge et de nombreux acteurs également éclairés, peints de couleurs également brillantes, comme dans la tragédie grecque, ne font pas naître la même sollicitude.

Les productions lyriques, plus rêveuses, plus spéciales et en apparence moins transitives, ne se renferment pourtant point dans le cercle borné de l'individualisme. Quand Lamartine, flottant du doute à la crainte, de la terreur à l'espérance, adjure le ciel, les vents, les fleurs, les nocturnes orages, et leur

demande le sens de la vie, le nom du Très-Haut, l'explication des grands mystères; il retrace fidèlement les combats, les aspirations, les douleurs des intelligences élevées que leur nature même condamne aux angoisses de ces agitations morales. Mais pourquoi parler de noblesse et d'intelligence? Les âmes les plus grossières et les plus viles ne sauraient éluder ces problèmes. Lorsqu'on n'y songe point dans le tumulte de l'existence, on y songe au moins sur la couche d'agonie. Là, durant les tristes heures de la lutte dernière, pendant que l'homme s'efforce en vain de repousser la mort qui l'embrasse, qui le presse, qui l'étouffe, et, lui donnant le baiser des fiançailles, accable son sein haletant d'un poids égal à celui de l'univers entier; oui, pendant ces minutes éternelles, l'homme, contraint par une puissance irrésistible, cherche le mot de notre vie passagère, examine sa conduite ici-bas, et fixe les yeux sur la toile sinistre, qui doit bientôt en se levant lui montrer les profondeurs de l'avenir. Il pense, il rêve, médite alors comme le poëte chantait naguère. Voilà ce qu'un critique nomme des personnalités!

Reste la description : il faut l'avouer, ce reproche nous a confondus; nous ne nous y attendions point. Quoi donc! M. Désiré Nisard n'a pas

même lu le quatrième livre du *Génie du Christianisme!* Il ne sait pas que la mythologie, substituant des dieux pareils à nous aux choses elles-mêmes, prévenait la description, puisqu'elle introduisait l'homme partout et ne laissait voir que lui! Il ne sent pas quelle prééminence nous donne sur les anciens notre amour de la nature et les riches couleurs dont nous savons la peindre! Et n'a-t-il pas confessé pourtant que dans la poésie actuelle les tableaux du monde physique expriment certains rapports délicats entre les beautés de la nature, entre ses phénomènes de toute espèce et les divers états de l'âme? Que n'a-t-il rendu cet aveu plus décisif! C'est déjà certes un précieux élément de poésie que cette fraternité moderne entre le poète et l'univers. Mais notre avantage ne se borne point là, quoi qu'on dise. La reproduction des magnificences extérieures considérées en elles-mêmes forme un de nos titres les plus nets à la supériorité. L'éclat qui nous environne ne mérite-t-il pas un regard? N'est-ce rien ou est-ce peu de chose que ce ciel majestueux dont les zones resplendissent comme un amphithéâtre peuplé d'innombrables archanges? N'est-ce rien que cette mer prodigieuse où fourmillent les léviathans? N'est-ce rien que l'aube et le soir, les tribus des oiseaux, les colonies de fleurs

disséminées dans les plaines et sur les montagnes? N'est-ce rien que les soupirs des bois, le gémissement des vagues, le tonnerre des cataractes; la douce et plaintive harmonie des joncs bercés par les vents humides de l'automne? N'est-ce rien, pour en finir, que cette éblouissante création où tout aime et s'agite, et parle, et chante, et murmure, depuis l'herbe qui verdit les ruines jusqu'à l'éléphant au milieu des bambous? Et si tout cela n'est rien, qu'est-ce donc que l'homme? Peut-il à lui seul contrebalancer le reste de l'univers? Mais que dis-je, contrebalancer! Peut-il le livrer à l'oubli, peut-il l'anéantir? Non, certes. Quelle est alors la vérité d'un art qui le nie, l'intelligence d'un sophiste qui regarde son admission dans la poésie comme un signe de défaillance et de mort? Nous laisserons M. Nisard se juger lui-même.

Cette idée vient d'une erreur plus fausse que toutes celles dont il charge ordinairement ses pages. La voici dans toute son étendue; ce n'est point, au reste, une de ces opinions que les hommes irréfléchis adoptent pour les besoins du moment. Il ne s'en est jamais départi : elle forme la base ordinaire de sa critique :

« La gloire de nos grands écrivains, dit-il, c'est » d'avoir exprimé dans un langage parfait des vé-

» rité de la vie pratique; c'est d'avoir créé en quel-
» que sorte la poésie de la raison... Chez nous, l'i-
» magination, même dans les ouvrages qui sont
» qualifiés proprement d'ouvrages d'imagination,
» est une qualité d'ornement qui pare les compo-
» sitions bien plus qu'une faculté souveraine qui les
» inspire. La raison, c'est-à-dire ce sens supérieur
» qui nous fait distinguer le vrai du faux, le géné-
» ral du particulier, la règle de l'exception, voilà
» ce qui donne un caractère si pratique à la littéra-
» ture française. Dans le travail de la composition,
» dans cette sublime et simple occupation de
» l'homme de génie, qu'on a si ridiculement voulu
» entourer de nuages et de mystères, l'imagination,
» au lieu d'être écoutée et obéie aveuglément, est
» surveillée et contenue. Loin de s'y laisser entraî-
» ner, l'écrivain s'en défie; il l'appelle à son aide
» toutes les fois qu'il faut faire entrer plus profon-
» dément dans les esprits une vérité qui glisserait
» sur eux présentée dans sa nudité métaphysi-
» que. »

Telle est la pensée fondamentale de M. Nisard. La raison lui semble la plus poétique de nos facultés, la véritable source de l'art. Il estime les autres ses humbles servantes et leur laisse à peine le droit de lui fournir quelques ornemens. Il

regarde en outre cette aptitude infaillible et universelle comme *un sens supérieur qui nous fait distinguer le vrai du faux, le général du particulier, la règle de l'exception*. Voilà, certes, une plaisante manière de décrire le pouvoir philosophique par excellence! M. Nisard, sans se douter de sa méprise, confond le jugement avec la raison. Il se vante néanmoins d'être l'homme de France qui connaît le mieux la signification des termes. Un passage de Matthiæ, disciple de Kant, lui prouvera le contraire. Son beau livre a été dernièrement traduit par M. Poret, professeur à la Sorbonne.

« L'homme a le désir, et par suite le pouvoir,
» non-seulement d'embrasser les existences et de
» les ordonner en genres et en espèces (fonction de
» l'entendement), mais aussi de découvrir les der-
» niers principes de ce qui est ; c'est ce qu'on
» appelle la raison. Ces principes ne se trouvent
» jamais par l'observation extérieure, quelque loin
» qu'on poursuive l'étude de la nature ; tout au
» plus nous découvre-t-elle les principes les plus
» élevés des phénomènes particuliers, jamais les
» derniers principes du système des phénomènes
» ou de ce qui est. L'homme ne les trouve donc
» qu'en lui-même, c'est-à-dire dans son esprit et
» dans les lois innées de son intelligence, qui en

» gouvernent toutes les opérations, bien qu'il n'ait
» pas conscience de ces lois dans tous les cas, etc. »

La raison est en conséquence le pouvoir d'établir l'universel et l'inconditionnel ou les principes primitifs de l'être. M. Nisard, selon son habitude, n'a pas commis une erreur légère.

Mais quelque étrange que soit sa définition, je veux bien m'en contenter et me placer sur son terrain. Admettons donc que la raison, cette prétendue souveraine des beaux-arts, nous aide à distinguer le vrai du faux, ou, pour exprimer différemment la même idée, nous rende capable de juger soit une proposition émise devant nous, soit les pensées qui naissent dans notre intelligence, et voyons ce qu'on peut déduire de ces prémisses relativement à la poésie.

Observez d'abord qu'en nous donnant les moyens d'apprécier les opinions d'autrui, ou de mesurer la justesse des nôtres, elle fait de nous des êtres sinon entièrement passifs, du moins stériles ; car elle se borne à nous mettre en état d'évaluer une idée qui existait avant l'acte par lequel nous l'estimons. Lorsqu'elle nous sert d'instrument pour séparer le général du particulier, la règle de l'exception, elle ne nous tire point de notre inertie ; nous demeurons toujours spectateurs et arbitres. Or, vous n'i-

gnorez pas que la poésie et l'art sont actifs, sont créateurs avant tout. Leur tâche n'est point de vérifier et de peser, mais d'assortir, de combiner, d'inventer. Depuis le moment où l'auteur esquisse les premiers traits de son œuvre, jusqu'à l'heure désirée où il y pose la dernière main, il ne cesse de chercher des élémens nouveaux, dignes d'accroître la masse de ceux qu'il a déjà réunis. Sans doute il ne les accepte pas tous ; il rejette les uns, épure et modifie les autres ; mais ce triage diffère essentiellement de l'acte par lequel il les trouve. Or, croyez-vous judicieux d'accorder l'initiative dans la génération poétique à une faculté qui choisit et contrôle, mais ne produit point ? Pour qu'elle exerce de tels droits, ne faut-il pas qu'un autre pouvoir lui livre des matériaux ? La priorité n'appartient-elle pas alors évidemment à ce dernier ?

Si vous essayez de revenir sur vos traces, et que vous reconnaissiez avoir omis les services actifs de la raison, il me semble que nous ne serons pas beaucoup plus avancés. En effet, de quels services entendez-vous parler ? Est-ce de l'aide qu'elle nous prête lorsque nous nous lançons à la poursuite des connaissances absolues et nécessaires, de l'autorité avec laquelle elle exige que nous nous rendions un compte sévère des choses ? Dans le premier cas,

elle nous initie à la métaphysique et aux recherches transcendentales ; dans le second, elle nous ordonne de parcourir la science pas à pas, avec une hésitation prudente et la crainte perpétuelle de nous égarer. Mais durant ce temps que devient la poésie ? Que devient l'art ? Que devient la beauté ? Avec quelque persévérance que vous suiviez cette route, vous ne les rencontrerez jamais.

Il est trois puissances pour lesquelles vous affichez un souverain mépris et que vous avez bien vengées, puisque c'est votre dédain même qui vous a fait adopter une aussi fausse psychologie. La mémoire, l'imagination et la sensibilité pouvaient seules vous expliquer le mystère, vous découvrir l'origine de l'art, vous montrer ses ressources et son but. En étudiant leur essence et leurs lois, vous auriez vu que la poésie dort dans leur sein comme une fille immortelle dans les flancs d'une déesse. C'est de leurs embrassemens qu'elle reçoit la vie.

Tantôt le souvenir des lieux que nous avons parcourus, des personnes que nous avons aimées, des évènemens qui nous ont remplis de joie ou de tristesse, se réveillant tout à coup en nous-mêmes, ébranle notre sensibilité. La fantaisie, atteinte par cette agitation intérieure, rehausse de ses effets magiques les tableaux qui s'illuminent dans notre

âme. De là ces œuvres moitié vraies, moitié idéales, dont les racines plongent au sein de la réalité, pendant que leur sommet cherche le ciel et se balance aux vents capricieux de l'enthousiasme poétique. Tantôt l'imagination se montre la plus active des trois sœurs; elle se met à l'ouvrage lorsque les autres dorment encore. Alors, c'est la vue d'un beau spectacle, ou l'apparition de formes radieuses au milieu de ses pensées, qui exalte soudain le poète. D'autres fois aussi, le sentiment, par un besoin naturel d'émotion, devance les autres facultés et les somme de suivre ses traces; mais je ne sache pas que l'inspiration s'annonce autrement que de ces trois manières.

Pendant que l'esprit, désormais excité, accomplit son travail, je ne nie pas que la raison ne le surveille. Elle prend soin qu'une erreur grossière ne se glisse dans le moule en même temps que le métal, et ne dépare la statue. Mais de ce que l'artiste ne doit pas être absurde, faut-il conclure qu'il soit uniquement logicien? Cette inspection s'exerce d'ailleurs plutôt sur l'apparence que sur le fait, et c'est là une preuve convaincante de la subalternité du rôle assigné à la raison dans l'enfantement de l'œuvre. Les pouvoirs intellectuels ont en effet cela de particulier que le simple aspect des choses ne

les contente pas. Il faut que derrière chaque phénomène ils aperçoivent la cause productrice, que, sans s'arrêter à l'impression ordinaire des objets, ils découvrent leur mode de génération et les lois organiques en vertu desquelles leur développement s'effectue. Alors seulement ils croient les connaître; auparavant leur science ne dépassait point la configuration extérieure; les principes intimes leur échappaient. La vue d'un beau paysage ne satisfait pas le savant; il préfère la théorie de la vision à la vision même. Le psychologue ne considère point, comme l'artiste, les passions humaines sous le rapport plastique, ne cherche point à saisir leur côté pittoresque, à démêler l'intérêt spécial qu'elles excitent; il les aborde directement et de front. Il se demande quelle est leur nature, de quelle source elles découlent, si les unes ne sont pas innées, les autres factices. Toujours préoccupé d'analyse, son souhait le plus ardent est de pénétrer jusqu'aux rouages secrets qui font mouvoir la décoration de l'univers.

L'artiste se propose une fin toute différente. Ému par le spectacle de la création, il n'essaie pas de le commenter. Que lui importent les principes inconnus dont il est le résultat ? Sa grandeur le remplit d'enthousiasme, son éternelle magnificence éveille

en lui mille chants harmonieux ; il se contente de voir, d'écouter et de jouir. Quand le soleil achève sa course, le poète monte sur la colline ; mais ce n'est point, ainsi que Newton, pour interroger les astres, et suivre dans l'espace le pouvoir qui les soutient ; il veut seulement admirer les nuages du soir, pendus en éblouissantes draperies à la voûte des cieux, les landes empourprées où frissonne la bardane et les derniers rayons du jour qui tombent comme des larmes d'or à travers les brumes de l'occident. Comparez le banquet de Platon avec Roméo et Juliette, vous verrez le philosophe antique démonter l'un après l'autre tous les ressorts de la passion, afin d'en découvrir le mécanisme, tandis que le vieux Will frappe des deux mains cet orgue sonore, et ne pense qu'à lui faire rendre des sons mélodieux.

Ainsi donc, la science et l'art se partagent le monde. L'un reproduit l'aspect des phénomènes, l'autre s'efforce d'en apercevoir les causes ; l'un accorde toute son attention à l'apparence, l'autre écarte celle-ci pour arriver aux faits qu'elle lui voile ; le mobile de l'un est le sentiment, le mobile de l'autre est la curiosité. Ce caractère spécial de l'art explique une énigme importante.

Les poètes lui doivent le droit, que nul lecteur

ne leur conteste, d'abandonner les sentiers invariablement suivis par les rationalistes. Est-il besoin de dire que les figures de rhétorique sont presque toutes des absurdités choquantes pour ce grossier bon sens auquel on voudrait soumettre les arts ? Il y a dans la statuaire, dans la musique, dans la peinture, une immense série d'effets qu'on ne peut ni comprendre ni juger, si l'on oublie que l'amour du savant appartient à la vérité, celui de l'artiste à la beauté.

Ce n'est pas que l'art n'ait aussi sa vérité, mais elle consiste dans l'imitation exacte des apparences que nous offre la nature. Pour quiconque a jamais étudié la perspective, cette proposition n'admet pas le moindre doute.

Toutefois l'on commettrait une grave erreur en accusant les hommes d'imagination de s'imposer un travail futile ; car sans eux la connaissance de l'univers resterait imparfaite. On ne saurait l'élever à son plus haut période qu'en se plaçant tour-à-tour au point de vue réel et au point de vue esthétique. Il serait même facile de soutenir que l'art surpasse la science en vérité. Pendant que celle-ci disloque et brise, l'art compose et réunit ; l'une nous fait voir des parties, l'autre des ensembles. L'artiste embrasse son objet d'une manière synthé-

tique, et, lorsque l'anatomiste, pour décrire une femme, énumère successivement les os, les muscles et les veines dont est formé son corps, le poète la promène sous nos yeux dans toute la grâce de la jeunesse, le sourire sur la bouche et l'espérance au fond du cœur.

Après avoir exploré une partie de l'art objectivement et subjectivement, après avoir cherché de quelle façon il naît dans l'âme et quels matériaux extérieurs il s'assimile, considérons-le maintenant sous le rapport de la cause finale. Nous aurons ainsi occasion de répondre à un reproche non moins grave que le premier. M. Nisard accuse l'école nouvelle de dédaigner l'observation, de ne pas connaître la vie pratique et de ne pas savoir la retracer. Amplifiant ensuite cette récrimination, il avance que le but suprême de l'art est justement la peinture de l'existence quotidienne. La poésie devient par suite une affaire d'attention, de bon sens, et il se trouve d'accord avec lui-même. Voyons si cette théorie soutient un moment l'analyse.

Un des plus invincibles penchans de l'homme est son amour pour le mystérieux et l'inconnu. Lorsqu'il a goûté toutes les joies possibles dans la condition présente des choses, sa fantaisie s'élance encore au-delà vers un bonheur qu'il rêve. Comme

un courant limpide, elle entraîne sa pensée vers des îles magiques où tout resplendit de fraîcheur, de grâce et de beauté. Quelquefois, à la vue de ces tableaux qui rayonnent en lui-même, il se prend de dégoût pour le monde réel. Il maudit alors la puissance imprudente qui a mis l'infini dans son sein et des créatures imparfaites sous ses yeux. Il gémit comme René sur les grèves de l'Océan, comme Faust au milieu de ses livres inutiles. Ainsi nous avons vu se lamenter une génération entière, génération noble et belle, mais sans courage, et dont le perpétuel abattement conduisait l'humanité vers la mort par le désespoir. Les circonstances, il est vrai, justifiaient en partie sa douleur, mais elle ne savait point se défendre de l'accablement, et, comme un autre saint Pierre, elle pleurait sur le cadavre des espérances qu'elle avait elle-même reniées.

Que de chagrins elle eût détourné de sa tête, si elle avait compris l'intention qui dirigea la nature lorsqu'elle mit en nous ce ressort intime! Pourquoi ne s'est-elle pas demandé ce que deviendrait la race humaine sans cet énergique moteur! Inertes créatures, abîmées dans l'heure présente, n'osant pas même franchir des yeux l'intervalle qui sépare les faits actuels des faits à venir, nous nous abandon-

nerions à une mortelle apathie. Sans notre infatigable aspiration vers un état meilleur, point d'existence individuelle, point de progrès social possibles. Loin d'accuser le Très-Haut, nous devrions le bénir. Si cette favorable inquiétude ne nous eût perpétuellement aiguillonnés, peut-être nous disputerions-nous encore le gland des forêts primitives. C'est elle qui, nous poussant toujours à quitter le bien pour le mieux, nous fait marcher de perfectionnemens en perfectionnemens vers le terme qui nous est assigné par la Providence. Voilà ce que notre génération doit comprendre; et, plus sage que sa mère, elle ne calomniera pas le principe d'action sur lequel repose la grandeur de l'homme.

D'habiles écrivains, entre autres Platon, Pascal et dernièrement M. de Lamartine, ont nié l'utilité de la poésie. Sans doute, parmi les diverses professions il en est qui paraissent plus indispensables que celle de l'artiste; mais si l'on remonte aux causes premières, la tâche de l'art, qui a pour mission d'entretenir, de développer en nous le sentiment de l'idéal, sort victorieuse de toutes les comparaisons, puisque ce sentiment est la source même du progrès et de la vie. On aurait donc tort de regarder la poésie comme la science des faits quotidiens; l'observation est insuffisante pour la consti-

tuer. Vainement possèderait-on la plus profonde expérience, on n'aurait pas le droit de se croire artiste. Pour mériter ce nom glorieux, il faut sentir brûler dans son cœur l'amour du beau, s'élever au-dessus de la réalité, et ne s'en servir que comme d'un chemin pour parvenir à l'idéal. Atteindre ce dernier, c'est aussi atteindre la vérité esthétique la plus complète, car cette vérité ne dépend pas uniquement de la similitude des représentations avec les choses, mais de l'accord parfait des élémens tirés de l'extérieur avec notre nature intellectuelle. Courbe-toi donc sur ton ouvrage, laborieux artiste! Ne néglige pas un fil de cette draperie, pas un poil de cette barbe; imite, comme Denner, jusqu'aux rugosités de la peau, jusqu'au duvet imperceptible qui ombrage les lèvres d'un adolescent; ton habileté mécanique, fût-elle encore plus surprenante, ne te donnera jamais place à côté des grands maîtres : tu ne seras jamais Raphaël ni Murillo.

L'art comique exige, il est vrai, une patiente observation des mœurs. Chaque tableau qu'il met sous les yeux des spectateurs les avertit de fuir certains vices, de se prémunir contre certains ridicules. Mais la littérature comique est une littérature prise à rebours; en d'autres termes, au

lieu d'ennoblir ce qu'elle touche, elle le rend plus laid et plus défectueux, pour que la leçon devienne plus énergique. Afin de donner adroitement des conseils, elle déroge aux lois ordinaires de la poésie; son idéal est un idéal retourné, et cette seule circonstance prouve que l'art sérieux ne doit pas être pratique. Il ne peut modifier la société qu'en la dépassant et en étalant à ses regards des types de perfection qu'elle n'a pas encore réalisés.

L'école nouvelle n'est donc pas dans l'erreur. C'est avec justice qu'elle glorifie l'imagination et la sensibilité : ces deux puissances méritent ses hommages. Elles seules gouvernent dignement le royaume de l'art. Toute époque qui leur substituera la raison ne brillera ni comme poétique, ni comme raisonnable, si l'axiome que tout doit être à sa place n'a pas une valeur purement arbitraire.

Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un regard sur la décadence de toutes les littératures connues. Pareilles aux fleuves qui se perdent dans les sables, elles atteignent à peine le poème didactique, qu'on les voit subitement disparaître. Au commencement du dix-huitième siècle, le génie de l'Angleterre fut bien près d'étouffer sous d'innombrables compositions de cette espèce. John Philips, John Gay, William Somerville, Armstrong,

Thomson, Pope, Dyer, Shenstone, s'efforçaient de tirer la poésie de son évanouissement accidentel ; mais, comme des médecins ignares, ils la gorgeaient de potions délétères, qui l'empoisonnaient au lieu de la ranimer. Chez nous elle faillit également périr de mort violente par les effets maladroits de Roucher, de Saint-Lambert, de Jacques Delille et de leurs imitateurs, qui tous, attelés à ses membres souffrans, la tiraillaient et l'écartelaient de leur mieux. En Italie, en Espagne, en Grèce et dans l'empire romain, les rhéteurs, uniquement occupés de technique, la martyrisèrent d'une façon non moins cruelle. C'est que la vie naît de l'ordre et la ruine de la confusion. Si le chaos engendre, il dévore. Aussi cette même poésie, qui durant son enfance n'avait pas une conscience nette d'elle-même et se confondait avec le savoir, qui produisait alors les grammaires et les traités indiens, en mètres sanscrits ou slokas, les vers dorés de Pythagore, les longs ouvrages philosophiques de Parménide, de Xénophanes, d'Empédocle et de Lucrèce, commence à perdre sa forme et à se dissoudre dans le vaste océan des choses intellectuelles, quand elle ne sait plus distinguer sa nature particulière et se préserver de tout mélange avec la science. Les détestables productions de Samonicus, Némésien,

Denys Periégète, Marcianus Capella, et des panégyristes tels que Claude Mamertin, Latinus Pacatus, Nazaire, Eumène, Claudien, Cornélius Fronton, peuvent être regardées comme des civières de relai sur lesquelles la poésie antique fut portée au tombeau.

Ces exemples sont des avertissemens pour nous; il nous font voir que remettre les destinées de notre littérature entre les mains des sophistes serait la livrer à ses plus cruels ennemis. Ne leur aplanissons pas la route, ils viendront assez tôt la clouer dans le cercueil.

A tous ces argumens, dont on pourrait encore augmenter le nombre, nous joindrons le témoignage d'un homme que l'auteur des *Études* ne récusera sans doute pas, car il voit en lui le plus grand écrivain de son siècle. Cet homme est M. Désiré Nisard, le Cincinnatus de notre époque. Nous lui laissons le plaisir de réfuter lui-même les erreurs singulières qu'il a eu le malheur de publier. Voici comment il blâme la Pharsale et les poèmes écrits dans d'autres vues que celle de la perfection littéraire :

« Une œuvre semblable, dit-il, s'adresse à vos
» opinions historiques, elle qui ne devrait s'adres-
» ser qu'à votre *imagination*, à votre *cœur*, à toutes

» les facultés les *moins engagées* et les *plus flottantes*
» de votre nature ! Ce ne sont pas de *pures jouissan-*
» *ces d'art, de sentimens, d'harmonie* qu'elle vous
» offre, c'est un procès à débattre, c'est une que-
» relle à vider. Cette poésie, qui n'a et ne doit
» avoir d'empire que sur vos *instincts les plus géné-*
» *raux*, sur ceux qui vous viennent avec la vie et sur
» lesquels le plus ou le moins de *lumières que vous*
» *acquérez par l'étude* ne peut avoir que très-peu
» de prise; cette poésie s'en va trouver, affublée du
» costume hérissé de la *dialectique*, une de vos con-
» naissances les plus spéciales, afin d'engager une
» *controverse* avec elle ! Elle va mettre en jeu notre
» amour-propre, l'amour-propre, celle de nos dis-
» positions la plus antipathique à la poésie ! Ne
» tombe-t-il pas sous le sens que la poésie a gra-
» tuitement augmenté les difficultés de sa tâche, et
» qu'elle a voulu être quelque chose de plus que la
» souveraine des cœurs et des intelligences? Et si
» elle est rebutée, quel droit aura-t-elle de se plain-
» dre? » (*Études sur les poètes latins*, tome 2, pages
117-118.)

Est-ce bien M. Nisard que nous venons d'enten-
dre? Comment une période sans erreur a-t-elle pu
sortir de sa bouche? Il est vrai qu'il se hâte de
mettre en oubli cette trouvaille. Une autre circon-

stance diminue prodigieusement l'honneur de la découverte. Le seul passage de ses œuvres qui ne choque point l'intelligence forme une contradiction grossière avec le reste. La logique a dans M. Nisard un singulier prôneur!

Mais ses tergiversations ne se bornent point là. Outre son avis ordinaire, il a une opinion de rechange qu'il endosse selon la température. C'est alors le sens commun ou le bon sens qui devient la faculté suprême des arts. Il manifeste particulièrement cette opinion dans son histoire succincte de la littérature française et dans son libelle contre M. Hugo. Le dernier contenait déjà cette phrase : « Le génie, c'est la science de la vie de tout le » monde. » Depuis lors il a sans cesse tambouriné la même pensée aux oreilles des lecteurs. Voyons d'abord ce qu'il faut entendre par sens commun.

« Dans le langage habituel, nous dit Reid, le mot » sens implique toujours l'idée de jugement. Un » homme de sens est un homme de jugement. Le » bon sens est un bon jugement. Non sens est évi» demment contraire à bon jugement. Le sens » commun est ce degré de jugement qui est com» mun à tous les hommes avec lesquels nous pou» vons nous entretenir ou contracter affaire........ » Ce sens est accordé par le ciel en différentes pro-

» portions aux diverses personnes. Il en faut un
» certain degré pour être capable de vivre sous une
» loi et sous un gouvernement, d'administrer ses
» propres biens et de répondre de sa conduite en-
» vers les autres. Voilà ce qu'on appelle le sens
» commun, parce qu'il est commun à tous les hom-
» mes avec lesquels nous pouvons entrer en affaire,
» et auxquels nous pouvons demander compte de
» leurs actions. . . . . . .

» Les lois de tous les peuples civilisés distinguent
» ceux qui possèdent ce don du ciel de ceux qui ne
» le possèdent pas. Les derniers peuvent avoir des
» droits qu'il faut respecter, mais n'ayant point
» l'intelligence nécessaire pour diriger eux-mêmes
» leurs actes, la loi les fait guider par l'intelligence
» de d'autres personnes. On découvre aisément leur
» état à ses effets dans leur conduite, dans leurs
» paroles et jusque dans leurs regards; si l'on doute
» qu'un homme possède ou non cette faculté, un
» juge ou un jury, après un court entretien avec lui,
» pourra presque toujours décider la question d'une
» manière péremptoire. »

Voilà donc l'aptitude que M. Nisard regarde comme la source du génie poétique ! La plus vulgaire de nos dispositions lui semble la plus élevée de toutes ! Le degré d'intelligence nécessaire pour

ne pas être idiot lui paraît suffisant pour créer des chefs-d'œuvre ! Lui, qui semblait n'admirer personne, admire les huit cent millions d'hommes répandus sur la face du globe ! Il se prosterne aux pieds de tous les individus qui ne sont pas atteints de folie ou de rage ! Il pousse l'humilité si loin, qu'il proclame le dernier des Hottentots son égal ! Il les juge en état de professer la littérature aussi bien que lui-même, et d'inventer mieux que tous les poètes de notre siècle sans raison ! Oh ! découverte magnifique ! Oh ! étonnante sagacité !

Tel est le bagage critique de M. Nisard. Cinq ou six erreurs qu'il ressasse perpétuellement lui donnent le vivre et le couvert. La haine lui profite comme aux autres l'aménité. Certes, la fortune se joue des réputations littéraires encore plus que des évènemens de notre existence et de nos frêles desseins. Au lieu de régenter une classe de septième, au lieu d'apprendre aux enfans les déclinaisons latines, M. Nisard a été chargé d'instruire les instituteurs de la jeunesse.

CHAPITRE VII.

Notices sur l'Allemagne, par M. Saint-Marc Girardin. — Au-delà du Rhin, par M. Lerminier. — Essai sur la littérature anglaise, par M. de Chateaubriand. — Philosophie historique et pratique de la littérature, par l'abbé comte de Robiano. — Histoire des lettres, avant le christianisme, par M. Amédée Duquesnel. — Origines du théâtre moderne, par M. Magnin.

Nous venons de juger longuement deux hommes sans conséquence; nous allons, à l'heure qu'il est, juger rapidement des productions plus vigoureuses que les leurs. Mais qu'on ne se hâte point de nous blâmer. Les Planche et les Nisard ont fait un grand vacarme; ils s'annonçaient comme ayant beaucoup de choses à dire; ils passaient même pour en avoir dit beaucoup. La nation était complice de leur lamentable réussite. Il a bien fallu nous mettre en mesure de la détromper. Leur singulière critique nous a d'ailleurs fourni l'occasion de développer des principes importans; nous en avons

fait le seul usage qu'elle admette; elle nous a servi de marchepied.

Quoique les *Notices sur l'Allemagne* n'aient d'autre unité que celle du point de vue, elles forment un ouvrage agréable et annoncent un vrai talent. M. Saint-Marc Girardin possède une finesse, une justesse de coup d'œil, une indépendance morale qui le préservent de l'erreur. Il ne honnit pas notre siècle en alléguant un hypocrite amour des lettres, une fausse inquiétude relativement à leur sort : il partage les goûts comme les espérances modernes. C'est un nouveau signe de la lente régénération qui transforme l'université. M. Saint-Marc a d'ailleurs un style vif, libre, élégant, spirituel, bien peu semblable au style pédagogique. Voilà, au surplus, tout ce que nous avons à dire de lui, car il n'aborde pas, en fait de critique, le domaine des idées générales.

Nous parlerons encore moins du livre de M. Lerminier; un seul chapitre concerne la poésie, et il est d'une grande insignifiance.

L'*Essai sur la littérature anglaise* de M. de Chateaubriand, paru en 1836, complète son Génie du christianisme. On voit là quelles modifications un tiers de siècle a produites dans sa pensée ; il y redresse lui-même certaines erreurs qu'il avait anté-

fois commises. Dans l'intervalle de ses deux publications, des recherches nombreuses avaient tiré de la nuit où ils dormaient plus d'un grand poète et plus d'une période poétique. Dante, Shakspeare, Lope de Véga, Caldéron, les chants nationaux de l'Angleterre, de l'Ecosse, de l'Espagne, de la Grèce moderne, nos trouvères, nos troubadours, nos auteurs carlovingiens s'étaient levés de leurs sépulcres et offerts à l'admiration ou à l'étonnement des hommes. L'on ne pouvait se dispenser d'en tenir compte. M. de Chateaubriand avoue qu'il a jadis mal vu certaines portions de la littérature avec la fausse lunette des classiques; « instrument excellent pour » apercevoir les ornemens de bon ou de mauvais » goût, les détails parfaits ou imparfaits; mais mi- » croscope inapplicable à l'observation de l'ensem- » ble, le foyer de la lentille ne portant que sur un » point et n'embrassant pas la surface entière. » Il accepte donc les récentes découvertes de la science dans les avenues souterraines de l'art; il les marque, pour ainsi dire, du cachet de son autorité. Après avoir joué le rôle de guide, il se laisse guider à son tour. Il comprend, il admire enfin le Dante; il loue sans réserve le Paradis perdu, il incline sa noble tête devant le génie de Shakspeare; les romances, les ballades populaires trouvent en lui un

juste appréciateur; il ne méconnaît point la sublimité de nos édifices gothiques.

Mais il est rare qu'on dépouille totalement le vieil homme. Quand Chateaubriand parle du dramaturge anglais, il réprouve l'enthousiasme excessif avec lequel on lit ses pièces; jusque-là, rien de mieux. On a certainement porté trop loin le culte envers cette grande ombre. On s'est épris de ses défauts comme de ses mérites ; on ne voyait d'abord que ses taches, on ne voit maintenant que ses clartés : ébloui par ces dernières, on prend même les points obscurs pour des points lumineux. Outre que cette hyperbolique adoration peut devenir funeste à la littérature, elle honore très peu l'homme célèbre qu'elle exalte; s'il revenait au monde, il serait choqué lui-même d'une estime sans goût et sans discernement. Voilà qui est fort bien. Mais l'auteur de Réné se trompe aussi, quand il avance que les beautés de Shakspeare ne fixent nullement les regards des générations actuelles, que ses erreurs les charment seules. Il nous fait tort en vérité. Si jamais Shakspeare a été compris, c'est de notre temps; les maladroits transports de quelques individus ne prouvent rien. Tous les partis comme toutes les époques ont leurs fanatiques. Je ne saurais donc voir dans cette imputation que de la mauvaise

humeur : notre grand écrivain n'aime pas tellement Shakspeare qu'il n'ait gardé une bonne part de ses anciennes préventions contre lui. Relever ses fautes est un plaisir pour l'admirateur de Corneille. . . . .

Il ne s'arrête point là ; il dénonce sa manière comme la plus facile de toutes ; elle ne demande, selon lui, aucun effort. « Si pour atteindre la hau-» teur de l'art tragique, il suffit d'entasser des scènes » disparates sans suite et sans liaison, de brasser » ensemble le burlesque et le pathétique, de placer » le porteur d'eau auprès du monarque, la mar-» chande d'herbes auprès de la reine, qui ne peut » raisonnablement se flatter d'être le rival des plus » grands maîtres? » Cette objection a souvent été faite aux romantiques ; je ne l'en crois pas plus solide. Elle a pour base une hypothèse, à savoir que la pratique de nos anciennes règles constitue la seule difficulté de l'art théâtral ; lorsqu'on n'observe ni la loi des unités, ni l'étiquette de notre vieille scène, on marche sans rencontrer d'obstacle. Le *drame* se fait, pour ainsi dire, tout seul. Combien cette idée est peu vraie ! Le drame n'a-t-il pas un commencement, un milieu et une fin ? Ne doit-il pas choisir un sujet, développer une action, tracer des caractères ? Ne lui faut-il point

conduire habilement le dialogue, exprimer les passions, mettre en œuvre des pensées de divers genres? — Mais il reproduit le monde tel qu'il s'offre à nous; il le peint sous sa double face, comique et sérieuse. — Est-ce donc peu de chose que de tracer une fidèle image de l'univers? L'intégralité même de la représentation n'augmente-elle pas le mérite du succès, puisqu'il exige à la fois le talent comique et le talent tragique? Une pareille création n'admet-elle pas toutes les espèces de qualités? Empêche-t-elle de déployer un profond, un merveilleux génie? Exempte-t-elle le poète d'un seul effort? Il est clair que non. Les lois véritables, générales, permanentes de l'art subsistent pour lui; elles lui imposent même des obligations d'autant plus dures, qu'on ne lui tient pas compte de son exactitude à suivre de futiles préceptes.

Chateaubriand est d'avis que Racine a donné la forme narrative aux choses qui auraient dû être en action, parce que l'action lui semblait un jeu d'enfant. On peut lui répondre d'abord qu'il faut tout mettre à sa place, que tout est mauvais hors de son lieu. Le bras d'un Hercule intrinsèquement irréprochable devient grotesque, si on l'attache au corps d'une Vénus. Un récit quelconque, supplantant mal à propos l'action, dépare une œuvre dra-

matique; en brise l'harmonie et, changeant tout-à-coup le point de vue du spectateur, trouble son impression. Il est témoin de l'accomplissement d'un grand fait; on doit lui montrer ce fait et non le décrire. Si l'on a un goût naturel pour la description, que l'on ne rêve pas les applaudissemens du parterre; le spectacle n'admet que le dialogue et le mouvement.

Quant à la facilité, la narration théâtrale me paraît plus facile que la reproduction vivante d'une action. Je dis la narration théâtrale, car, pris en lui-même, le genre épique ou narratif n'est certes pas moins difficile que le genre dramatique; le roman n'exige pas moins de dons naturels que la scène; mais les conditions de l'une ne sont as celles de l'autre : le labeur du dramaturge commence là où finit le travail du poète narratif. L'œuvre du dernier n'offre au premier qu'un simple canevas. Les passions que le dernier a peintes, le premier doit les faire agir. Dans un roman, l'homme furieux nous dit lui-même qu'il est transporté de colère, ou bien l'auteur nous le dit à sa place; au théâtre, ils n'en auraient pas le droit. La colère s'y révèle d'une façon immédiate et s'y montre, pour ainsi dire, en personne. Dès qu'on y emploie l'expression indirecte, l'œuvre languit. C'est même là une des oppositions les plus pronon-

cées que l'on remarque entre les grands génies de la scène et les écrivains secondaires. Ceux qui possèdent à un faible degré le talent dramatique ne savent mettre en relief ni les caractères, ni les passions. Lorsqu'ils veulent représenter un traître, ils ne lui prêtent pas des actions déloyales ; ils lui font dire tout simplement : « Je suis un traître et j'ai l'âme noire comme l'enfer. »

Chateaubriand, au reste, pousse bien plus loin ses récriminations contre la poésie nouvelle, contre les goûts, les idées, les projets du siècle. Le monde lui paraît courir vers l'abîme. La France, la civilisation, les langues actuelles, les peuples modernes approchent de leur fin. Avant peu, notre idiome cessera d'être entendu : « Quelque corbeau envolé » de la cage du dernier curé franco-gaulois *le parlera seul*, du haut de la tour en ruines d'une cathédrale abandonnée, à des peuples étrangers » nos successeurs. »

Qui pourrait lire sans chagrin de telles prophéties? Non pas qu'elles doivent nous inquiéter sur notre sort : la France, l'Europe, l'humanité sont plus vivantes, plus puissantes que jamais : une prédiction ne les anéantira pas. Mais quelle sombre douleur n'annonce-t-elle point dans celui qui l'a faite? quelle amère tristesse ne doit-on pas

éprouver pour jeter sur le monde d'aussi funèbres regards? pour maudire de la sorte notre pauvre espèce humaine? Ainsi donc, une gloire immense, quarante ans de succès, un beau rôle politique, des honneurs de tout genre, n'ont pu satisfaire Châteaubriand! Il passe ses vieux jours au milieu du dégoût et de l'affliction. La haine, ce spectre importun, dont la vue met en fuite tous les plaisirs, la haine s'est glissée près de lui. Le poète qui nous faisait jadis rêver et pleurer, qui nous promenait, pleins d'extase, sous les berceaux fleuris de son magique Eden, ne trouve maintenant que des paroles désolantes; il se place, comme un ange de colère, aux portes du séjour enchanté pour nous en interdire l'abord. A quoi servent donc le génie et la gloire, s'ils ne peuvent transporter doucement, de la terre que nous habitons dans un monde meilleur, un des plus grands esprits qui ait encore excité l'admiration des hommes?

Eh! bien, maudissez-nous, Chateaubriand; accablez-nous de votre dédain; cherchez à nous faire prendre en horreur le siècle où nous vivons; essayez même de nous enlever l'espérance, afin que l'avenir ne nous console point du présent et que nous passions de la douleur à la crainte, des maux réels aux tourmens de l'inquiétude; vous

aurez beau verser la nuit sur nos fronts, cacher à nos yeux les riantes perspectives de l'existence et vouloir glacer dans nos cœurs nos plus doux penchans, nous vous honorerons, nous vous aimerons toujours; nous respecterons votre chagrin jusque dans vos cruelles diatribes; vos magnifiques pages nous inspireront une immuable reconnaissance. Et lorsque vous disparaîtrez de ce globe si fier de vous porter, nous vous pleurerons du fond de notre âme; nous nous sentirons émus comme le rêveur attardé sur les bords de la mer, quand le soleil fuit sous l'horizon et le laisse seul au milieu des rochers, au milieu des sables stériles, en face de ce mélancolique abîme dont l'éternel murmure et la grandeur infinie le remplissent d'une tristesse profonde, incommensurable et divine.

La *philosophie théorique et pratique de la littérature*, par M. de Robiano, publiée en 1836, de même que le précédent travail, est surtout une œuvre judicieuse. L'auteur blâme, dans sa préface l'inconsistance, la légèreté habituelle de la critique. Elle nuit plutôt qu'elle ne sert, parce qu'elle marche au hasard; elle approuve, elle condamne sans révéler ses motifs. C'est moins une science qu'une espèce d'astrologie fausse et irrégulière comme l'art des devins. M. de Robiano cherche

donc à l'asseoir sur une base philosophique : il dénombre et apprécie les élémens qu'elle renferme, les ressources qu'elle possède, les formes qu'elle revêt[1]. Il déploie dans cet examen assez d'intelligence, mais il ne franchit guère les bornes des vieilles doctrines. Il en arrange, pour ainsi dire, le mobilier d'une autre façon; il élimine quelques pièces, restaure celles qu'il garde, leur adjoint quelques pièces nouvelles, mais ne sort pas de la chambre où se tenaient ses devanciers. Il ignore les travaux de l'Allemagne; il ne sait pas que notre voisine a fait tomber les anciennes murailles de la critique et agrandi son horizon. Comme la vue matérielle, en effet, la vue de l'esprit s'allonge avec les années; pendant que certains travailleurs habiles tâchent de rendre plus productif le domaine connu de l'intelligence, d'autres hommes découvrent des terres moins restreintes, les toisent de l'œil et en préparent la culture. Ceux-là sont des penseurs distingués, mais ceux-ci ont de beaucoup l'avantage sur eux. Le comte de Robiano soutient au demeurant le parti du progrès littéraire. Il tourne en ridicule les auteurs qui jugent fixées des langues vivantes, suivent dans leurs tombeaux

[1] Voyez le tableau synoptique.

les ombres des anciens, se couchent sur leur poussière et voudraient y étendre près d'eux toute l'espèce humaine.

M. Amédée Duquesnel a plusieurs points de similitude avec lui. Leurs principes, leurs tendances sont les mêmes : ils partent l'un et l'autre du pied de la croix pour visiter le monde et chercher l'explication de l'art. Ils nient que l'idéal chrétien puisse être dépassé. Aussi loin que porte leur vue, ils ne discernent, dans les profondeurs de l'avenir, que l'église toujours brillante et inexpugnable. Une foi aussi vive a mérité à l'*Histoire des Lettres avant le christianisme*, les bonnes grâces des hommes pieux : les séminaires l'ont adoptée. La même cause lui a nui auprès d'autres personnes : M. Duquesnel leur paraît avoir exagéré l'importance de la Bible en lui consacrant tout un volume; la littérature grecque et la littérature latine n'occupent à elles deux qu'une place égale. Les vues religieuses y dominent trop, selon elles, la pure critique. Les premiers chapitres de l'ouvrage contiennent cependant un assez grand nombre d'idées générales sur l'art; l'auteur examine son but, sa nature et ses moyens avec plus de clairvoyance et de liberté que la foule de nos censeurs. Un esprit sérieux, une âme poétique et noble s'y révèlent à chaque ligne.

Les *Origines du Théâtre moderne* sont une belle œuvre; M. Magnin possède dans sa plénitude le courage scientifique; il aborde intrépidement les cryptes mystérieuses où dorment les débris des vieux âges. Son œil sagace mesure la valeur de ces restes, son imagination le transporte au sein des temps qui les ont vus naître, et il leur rend l'intérêt qu'ils ont perdu. Son histoire a donc une grande valeur; bien des faits oubliés y sortent d'une *nuit* séculaire, bien des origines inconnues sont extraites du sol qui les avait englouties. M. Magnin comprend d'ailleurs les devoirs de sa tâche, et ne se dirige point, comme tant d'autres, vers un but absurde : « Si je proclame sans hésiter la barbarie des idiomes au moyen âge, je ne fais pas, » dit-il, aussi bon marché de l'imagination de cette » époque, ni même de sa poésie, en prenant le mot » dans le sens le plus général. Il importe à la grande » thèse de la perfectibilité humaine, de montrer » comment, au moyen âge, malgré la décadence du » langage, l'imagination et la poésie n'ont pas cessé » d'être en progrès; il importe de montrer comment » le génie poétique, pour suppléer au moyen d'expression qui lui manquait, s'est appliqué à en créer » d'autres; comment, à défaut de la langue, il a eu » recours à la peinture, à la musique, à la sculp-

» ture ; comment surtout il a magnifiquement tra-
» duit ses pensées dans cette langue qui précède
» toutes les autres, et qui leur survit, dans la langue
» monumentale.

» Rechercher tous ces équivalens, restituer cet
» harmonieux ensemble d'une poésie qui n'est plus,
» c'est accomplir une œuvre philosophique ; car
» c'est rétablir un des anneaux brisés de la perfec-
» tibilité humaine, et démontrer son existence là
» où seulement on peut encore raisonnablement la
» contester, dans le domaine de l'imagination et
» des beaux-arts. » Certes, on ne peut exprimer des idées plus justes, ni se mettre en chemin avec un flambeau qui jette une plus pure lumière. Nous souhaitons fortement que l'auteur ne perde point de vue cette promesse, et qu'il étançonne de nouveaux motifs la supériorité des arts chrétiens.

Il a fait preuve d'une égale rectitude spirituelle dans son article sur Ahasvérus. Quoiqu'une grande portion en soit, pour ainsi dire, extraite de Burke [1], c'est peut-être le meilleur qu'ait publié la *Revue des Deux-Mondes*. On devait donc s'attendre à voir l'auteur commencer ses Origi-

[1] Voyez les sections 3, 4 et 5 de la deuxième partie du *Traité sur le sublime et le beau.*

nes du théâtre moderne par une exposition de principes claire et satisfaisante; il n'en est rien. Le petit nombre d'idées vraies qu'il a mises au jour sont le produit naturel d'une intelligence bien organisée; mais, pas plus que ses rivaux, M. Magnin ne procède philosophiquement. Il ignore la méthode rationnelle, et marche sans direction à travers les brouillards de l'ancienne critique. C'est un sauvageon robuste : parfois il laisse tomber des fruits savoureux, parfois il trompe toutes les espérances. Ainsi, dans les *Origines du Théâtre moderne*, après avoir combattu, non sans vigueur, la doctrine de l'imitation, il continue de la sorte :

« La poésie, selon moi, émane d'une seule grande » faculté qui est l'imagination, c'est-à-dire la puis- » sance de recevoir, de rappeler, de combiner, » d'agrandir les impressions reçues. Mais, quand » l'imagination devient le génie poétique et se fait » créatrice, elle se subdivise en deux facultés nou- » velles. La première, qui a l'œil pour organe prin- » cipal, sait reproduire en les épurant les formes » dont elle a conservé l'empreinte, de manière à » faire naître dans les autres l'impression qu'elle- » même a gardée; c'est ce que j'appelle le *sens pit-* » *toresque;* l'autre, moins répandue au dehors, » s'aide plus de l'oreille que de l'œil; elle sait tra-

» duire en sons clairs et distincts l'harmonie inces-
» sante qui bourdonne sourdement au dedans de
» nous : c'est ce que j'appelle le *sens musical*.

» Ces deux sources du génie poétique coulent si-
» multanément et entrent, chacune pour une part,
» dans toute œuvre de poésie, mais à des doses fort
» inégales. Tel genre reçoit plus de l'affluent pit-
» toresque, tel autre de l'affluent musical. La der-
» nière querelle du romantisme et du classicisme,
» et en général, tous les dissentimens, tous les
» conflits en fait d'art et de goût, n'ont guère d'au-
» tre cause que la prédominance alternative de ces
» deux modes d'expression. »

Il me semble entièrement impossible d'accumuler plus d'erreurs dans un même nombre de mots. Chacune des phrases précédentes en contient plusieurs à la fois. Remarquons d'abord la singularité de ces termes : *recevoir des impressions reçues*; il y a contradiction évidente. Lorsqu'il dépeint l'imagination comme « la puissance de recevoir, de rappeler, de combiner, d'agrandir des impressions, » l'auteur ne s'aperçoit pas qu'il identifie trois actes divers, produits de facultés hétérogènes. Recevoir les impressions n'a jamais été le lot de la *fantaisie*, mais toujours celui de la *sensibilité*. Quand un homme se heurte contre la muraille, il ne dit pas qu'il

imagine cette muraille; mais bien qu'il la *sent*, et en éprouve de la douleur. Voilà donc une fonction attribuée mal à propos à la puissance créatrice de l'âme. La seconde que lui confère M. Magnin ne rentre pas davantage dans son domaine. Rappeler d'anciennes impressions ne la concerne nullement; ce rôle est celui de la mémoire. Lorsqu'un homme se souvient d'une promenade faite avec une personne aimée, d'un étang silencieux ou d'un vert coteau, l'on ne dit pas qu'il *invente* ces choses; ce serait le taxer de folie. C'est donc un tort de regarder le souvenir comme un effet de l'imagination. Les derniers actes qu'il lui prête sont les seuls qu'elle exécute réellement; sa tâche est bien, comme il l'affirme, de combiner, d'agrandir des impressions reçues. On pourrait néanmoins avoir des scrupules sur le mot d'*impressions*. La fantaisie combine plutôt les idées et les simulacres des choses; l'impression est un effet sensible, personnel et transitoire, produit par leurs qualités. Une sensation ne se laisse ni voir ni décrire. L'auteur restreint d'ailleurs beaucoup trop la sphère de l'imagination; il suppose qu'elle combine uniquement des attributs physiques, mais elle combine aussi les idées les plus abstraites, les craintes, les désirs, les espérances, les qualités morales et les défauts de l'esprit. Lors-

qu'un poëte trace un caractère, ce n'est assurément pas avec des observations tirées du monde matériel. La fantaisie est le pouvoir coordonnateur par excellence; rien n'échappe à son action, ni les dogmes religieux, ni les calculs avides. M. Magnin ne s'est cependant pas borné à lui interdire l'univers spirituel, il l'a encore reléguée dans un district du monde extérieur; il lui assigne pour tout patrimoine la forme et le son. Les odeurs, les saveurs, les effets du contact et les notions qui en dérivent, sont positivement proscrites.

Il est inutile de montrer quel affreux matérialisme engendrerait une pareille doctrine. Non-seulement elle bannirait de la poésie ce qu'elle renferme de plus noble et de plus élevé, mais elle limiterait la sphère déjà si étroite de l'univers sensible. L'homme se composerait de deux organes, l'œil et l'oreille; tout ce que ces organes ne percevraient point, n'existerait pas pour lui.

On entend donc avec une surprise sans pareille M. Magnin affirmer que « la dernière querelle du » romantisme et du classicisme, et, en général, » tous les dissentimens, tous les conflits en fait » d'art et de goût, n'ont guère d'autre cause que la » prédominance alternative de ces deux modes d'ex» pression. » Serait-ce là tout effectivement? Cette

grande bataille littéraire, qui occupe l'Europe depuis soixante années, aurait-elle un sujet si puéril? N'est-ce au fond qu'une lutte entre l'ouïe et la vue? Je ne puis le croire. Les temps anciens et les temps modernes, le paganisme et le christianisme, les doctrines progressives et les doctrines stationnaires, la convention et la nature, l'imitation et l'indépendance morale, une foule de principes hostiles s'attaquaient et se heurtaient, cherchant le triomphe avec cette obstination qui est un devoir dans les guerres mortelles d'où dépend l'avenir de l'esprit humain. Le classicisme n'a nullement pour base, comme le dit le critique, la prédominance de l'œil sur l'oreille; notre ancienne littérature fut plutôt aveugle que sourde. Elle avait bien le sentiment de la phrase et de la période, mais non celui des formes plastiques. Le romantisme n'est pas davantage un système musical : Victor Hugo et Lamartine diffèrent de Jean-Baptiste autrement que par la mélodie de leurs vers. Croit-on d'ailleurs qu'il existe une seule littérature dont l'analyse ne donnerait que des sons et des images? Croit-on qu'il naîtra jamais une littérature ainsi faite? Essayez d'écrire un poëme où vous prendrez uniquement en considération le bruit des syllabes, où vous chercherez uniquement à reproduire les lignes et les couleurs des objets matériels;

si vous réussissez, vous réussirez pour vous seul; car nul ne démêlera le sens de vos discours.

Cependant, M. Magnin ne s'arrête pas là; il poursuit son parallèle entre l'affluent oculaire et l'affluent auriculaire Non-seulement leur abondance relative lui semble enfanter les deux systèmes poétiques, mais il prétend qu'elle détermine l'essence des divers genres. « L'ode, dans » ses vibrations les plus ravissantes, est pres» que toute musicale; le drame, dans ses silhouet» tes ou ses reliefs les plus fortement caractérisés, » est presque uniquement pittoresque. L'épopée, » qui de toutes les sortes de poésie est la plus com» préhensive, reçoit à des doses presque égales ces » deux affluens poétiques. » Voilà ce qu'on ignorait jusqu'à cette heure; une ode et un morceau de musique sont une seule et même chose; on peut jouer la première sur le piano, comme une partition quelconque; le second peut être déclamé comme des stances. Un poète lyrique ne se distingue pas d'un violoniste, et figurerait sans désavantage dans un orchestre d'opéra. On ne savait pas non plus que le drame et la peinture fussent deux créations identiques. Nul ne pensait aller au théâtre en allant au Musée du Louvre, ni dans une galerie de tableaux en se rendant au spectacle. L'œuvre littéraire qui per-

met le moins de décrire, parce que le dialogue vit de sentimens, de réflexions, de luttes morales, parce que le machiniste et l'acteur prêtent leur secours au poète et le dispensent de retracer, à l'aide des mots, les lieux où se passent les événemens, le costume des personnages, leur figure et les variations qu'elle subit ; cette œuvre est déclarée un produit exclusif de l'œil, destiné à réjouir les yeux. Le cirque Olympique serait alors le premier de nos théâtres, si même il ne devait céder le pas aux salles moins distinguées où brillent des images de cire.

La dernière définition de M. Magnin ne vaut pas mieux que les autres. Comment admettre que l'éppopée doit sa naissance à la fusion harmonique de la poésie oculaire et de la poésie auriculaire?

Il ne faut pas, du reste, juger l'auteur sur ce spécimen; il donnerait de lui une idée trop peu avantageuse. M. Magnin suit habituellement la grande route de la logique, et ne tombe que par hasard dans de semblables ravines. Les faits l'occupent d'ailleurs beaucoup plus que les idées générales; il foule doucement le sol uni de la plaine, sans se risquer dans les montagnes. Et puis, je lui crois un sincère amour de la vérité, chose rare à l'époque où nous vivons.

CHAPITRE VIII.

Essai sur l'influence morale de la poésie, par M. Bignan. — Littérature et voyages; Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle, par M. J.-J. Ampère.

L'Essai sur l'influence morale de la poésie, par M. Bignan (1838), est encore un de ces ouvrages qui prouvent combien les Français possèdent peu le génie théorique. Le titre même de ce livre annonce des considérations abstraites : l'auteur devrait y étudier les effets salutaires ou pernicieux que l'art peut produire sur les individus comme sur les nations : eh! bien, il en dit à peine quelques mots. Il affirme d'abord que la poésie la plus belle est toujours la plus morale, puis soudain il quitte son sujet et entreprend l'histoire de toutes les littératures européennes. Il continue ainsi jusqu'à la fin, en sorte qu'il nous trompe de deux manières : il nous donne des renseignemens qu'on ne cherchait pas dans son ouvrage et ne nous donne point ceux qu'on attendait.

M. Ampère procède plus méthodiquement. « Si

» la littérature, dit-il, n'est pas une déclama-
» tion vaine, si elle est une science, elle rentre
» dans le domaine de la philosophie ou dans celui
» de l'histoire. Philosophie de la littérature, his-
» toire de la littérature, telles sont les deux parties
» de la science littéraire. Hors de là, je ne vois que
» les minuties de la critique de détail, ou l'étalage
» des lieux communs. » La philosophie de la litté-
» rature, inséparable de celle des arts, étudie la
» nature du beau, décrit ses caractères essentiels,
» classe les formes fondamentales sous lesquelles il
» se révèle; et, les suivant à travers leurs modifi-
» cations diverses, les rapporte aux principes d'où
» elles dérivent. Cette science est presque entière-
» ment à faire; à peine les premières bases ont-elles
» été posées par quelques hommes de génie; ce
» n'est pas moi qui me chargerai d'achever la tâche
» que ces grands hommes ont laissée incomplète. De
» plus, je crois que le temps n'en est pas venu; ici,
» comme partout, la théorie doit naître de la con-
» naissance approfondie des faits. C'est de l'histoire
» comparative des arts et de la littérature chez tous
» les peuples que doit sortir la philosophie de la
» littérature et des arts; c'est donc de cette histoire
» qu'il faut s'occuper d'abord. »

Telles sont les premières phrases du premier

livre publié par M. Ampère. Nous ne pouvions nous dispenser de les transcrire : elles renferment implicitement ses ouvrages ultérieurs. Il y annonce, sans ambiguïté, la préférence qu'il donne à l'histoire littéraire sur la philosophie de l'art; il renonce même aux abstraites considérations de l'esthétique; mais, bien loin de déprécier les travaux qui ne le séduisent pas, il constate leur importance, il avoue leur utilité. Il y a dans cette manière d'agir une certaine noblesse et une rectitude spirituelle peu ordinaire : la plupart des hommes ravalent les sciences dont ils ne font pas leur but exclusif. Le mépris de l'auteur pour les remarques de détail et pour l'étalage des lieux communs, c'est-à-dire pour la critique ordinaire, me paraît aussi de bon augure; son œil pénétrant a, dès l'abord, discerné que la vraie critique embrasse les faits généraux, éternels et nécessaires, ou les faits variés, contingens et successifs; il dédaigne cette critique au jour le jour, qui devrait appliquer les principes posés par l'autre, et qui se glorifie de les ignorer. Seulement, il se trompe quand il avance que l'esthétique s'appuie sur l'histoire littéraire; elle a une tout autre base. En effet, celle-ci nous révèle les circonstances extérieures qui président au développement de l'art, et nous ra-

conte ses différentes vicissitudes; l'esthétique procède du dedans au dehors; elle cherche de quelle manière l'âme conçoit et engendre; elle analyse les lois essentielles et permanentes du beau. L'histoire nous enseigne les modifications du goût produites par la diversité des causes externes; l'esthétique, les règles immuables contenues dans la nature même de la poésie. L'histoire explore bien certaines portions de l'œuvre; mais, ce qui l'occupe surtout, ce sont les portions mobiles, car celles-là seules éprouvent des changemens, et sans changement il n'y a point de narration. L'esthétique ne suit pas cet exemple: elle néglige les élémens transitoires et dissemblables en faveur des élémens universels et toujours identiques. Si la première peut fournir à la seconde des aperçus, des indications, des avis, elle ne peut donc la suppléer; elle ne peut même lui servir de source, car elle ne la contient pas. Toutes les histoires littéraires du monde ne nous apprendront point ce que c'est que la grâce; l'auteur n'a pas le droit de faire une longue halte pour le chercher: il sortirait de son domaine et envahirait celui de la philosophie. L'histoire de l'art et l'esthétique sont deux sciences parallèles qui doivent réciproquement s'aider; la connaissance des traits fondamentaux éclairera

l'historien, elle lui facilitera le jugement des œuvres particulières, elle lui permettra de distinguer, sans la moindre hésitation, l'accessoire du principal, ce qui est, dans sa carrière, d'une importance énorme, puisqu'on voit maint narrateur se perdre au milieu des âges, choisir les circonstances les plus insignifiantes, et dédaigner les faits essentiels. L'histoire, à son tour, s'offre au théoricien comme une vaste salle d'expérimentation où il trouve des produits de tout genre et peut vérifier ses doctrines.

L'esthétique est si nécessaire au narrateur qu'immédiatement après avoir déclaré s'en abstenir, M. Ampère se laisse aller dans ses fertiles vallons. Il examine quelle est la méthode à suivre pour traiter dignement l'histoire de la littérature; il cherche quelles causes règlent ses destinées et lui imposent ses caractères; il dresse un plan général d'étude. Ou je me trompe fort, ou c'est là de l'esthétique. M. Ampère esquisse une théorie de l'histoire des arts; il ne prend pas en considération une poésie spéciale, mais observe ce que toutes les littératures ont de commun dans leur développement; or, l'esthétique est précisément la science des formes et des lois universelles de l'idéal. Ajoutons que ce discours d'ouverture méritait plus

d'attention qu'il n'en a excité ; je le regarde comme le principal morceau écrit par M. Ampère. Il renferme de très-saines notions ; et, malgré quelques erreurs, se distingue avantageusement de la foule des œuvres critiques publiées en France.

Le génie national d'un peuple, et conséquemment la littérature que ce génie enfante, a, selon le professeur, huit sources diverses : la race à laquelle il appartient, le pays qu'il habite, la langue qu'il parle, ses mœurs, ses arts, sa philosophie, sa religion, son gouvernement. Je ne puis admettre cette classification, et le lecteur va voir si j'ai tort de la repousser. L'unique cause dont M. Ampère saisisse bien la nature est l'influence de la race ; dès qu'il aborde le pays, son regard n'a plus la même netteté ; il confond sur-le-champ l'action du climat et celle des lieux. Elles sont cependant très-distinctes. A latitude égale, quelle différence entre le pasteur des monts, le laboureur des plaines et le commerçant des grèves maritimes ! La forme du terrain change les habitudes journalières non moins que la température. La poésie éprouve des modifications analogues. Le montagnard puise ses images dans les accidens du sol qui l'entoure ; il peint l'arc-en-ciel de la cascade, le chamois des hautes prairies, le gouffre obscur où gémissent les torrens. Les

profondes solitudes communiquent à ses vers leur paix éternelle ; son séjour au milieu des troupeaux lui fait rêver de touchantes idylles. L'habitant des falaises n'a point ces douces préoccupations ; battu par d'incessantes rafales, environné de sables mobiles comme la mer, n'ayant pour point de vue qu'un horizon sans limites, pour entretien que le glas uniforme des vagues, il tombe dans une mélancolie sublime, et se perd dans des songes infinis. Accablé de sa petitesse en présence de l'Océan, il reconnaît la misère de l'homme, et chante, sur un mode plaintif, l'inaccessible pouvoir qui l'a créé. Son âme a toutes les tristesses de l'abîme, son cœur tous les vagues désirs du mécontentement ; il laisse aux fermiers de la plaine le son joyeux des hautbois.

Quant à la langue, non-seulement elle ne peut se ranger parmi les causes littéraires, mais on ne lui attribue point sans péril une force génératrice. Le matérialisme critique du dix-huitième siècle et de l'empire se fondait sur cette puissance imaginaire dévolue à l'idiome. On voulait enchaîner la fantaisie dans le cercle étroit d'un art conventionnel, sous prétexte qu'il s'accorde seul avec le génie de notre langue. Des hommes peu habiles ont répété dernièrement cette extravagance, et quelques

personnes leur ont prêté l'oreille. Comme si une langue avait un génie poétique! Un génie grammatical, à la bonne heure. Il est telle espèce de tours que défend d'employer la nature d'un idiome; nous ne pouvons, comme les Anglais, donner un sens actif à un verbe neutre; nous ne pouvons dire, ainsi que Byron :

> The morn is up again, the dewy morn
> With breath all incense, and with cheek all bloom,
> *Laughing the clouds away* with playful scorn
> And living as if earth contain'd no tomb,
> And *glowing into day.*

Ces cinq vers contiennent deux expressions qu'il est absolument impossible de rendre mot à mot dans notre langue; on en reproduirait néanmoins facilement la teneur poétique : *Son sourire dissipe les nuages; l'aube s'enflammant devient le jour.* Or, l'effet littéraire constituant la seule chose dont on doive s'occuper ici, on voit que notre idiome ne nous empêche même pas de reproduire les métaphores les plus hardies et les plus concises des poètes étrangers; la locution, il est vrai, ne passe point du texte primitif dans le texte qui en sort, mais la locution appartient à la grammaire, et l'art n'essuie véritablement aucun échec. Supposons, néanmoins,

que certaines beautés soient unies par une cohésion si intime à l'essence d'une langue qu'on ne puisse les transporter dans une autre langue ; celle-ci offrira des ressources dont est dépourvue la première, et les avantages se balanceront. Les auteurs de force égale produiront des écrits égaux ; les pensées communes ne brilleront pas plus sous une forme que sous l'autre. Citez-moi donc un idiome où un grand poète ne trouve pas moyen d'exprimer toutes ses conceptions, vastes, bizarres, majestueuses, irrégulières ou subtiles. La langue française elle-même ne repousse absolument rien ; elle s'est prêtée à la causerie flottante de Montaigne, à l'impétueuse éloquence de Bossuet, à l'atticisme de Fénélon, à la sècheresse de Malherbe, à l'énergie de Corneille et de Racine, aux efforts de La Bruyère, à la négligence de Saint-Simon, au sarcasme Voltairien, à la passion de Jean-Jacques, à la grâce éclatante de Bernardin de Saint-Pierre, aux magnifiques descriptions de Chateaubriand, à la rêverie de Lamartine, aux tableaux de Lafontaine et d'André Chénier, à la verve entraînante de Hugo, à tous les caprices d'Alfred de Musset. Il est absurde de dire que les uns ont violé son génie plutôt que les autres ; le génie d'une langue réside uniquement dans sa syntaxe, et tout homme qui observe fidè-

lement les lois de cette dernière doit passer pour un écrivain aussi pur que Racine, eût-il d'ailleurs les idées les plus étranges. On peut même pécher contre le goût sans pécher contre la langue; c'est prouver un manque total de jugement, que d'identifier les deux questions. Les grammairiens ne seront jamais des critiques, et les critiques placés au point de vue grammatical n'ont pas la moindre valeur. Ils ne font que réduire à de *misérables* arguties des problèmes d'une haute importance. Je sais bien que M. Ampère n'a pas donné dans ces aberrations; mais il juge l'idiome une cause littéraire : c'est un acheminement vers les autels des faux dieux. Loin d'influer sur le génie d'un peuple, la langue me paraît la production la plus immédiate et la plus pure de ce génie. Ce ne sont pas les mots qui gouvernent l'intelligence; c'est l'intelligence qui forme et qui pétrit les mots. Si je voulais des autorités, j'invoquerais celle de M. Ampère lui-même, car il dit, contrairement à son opinion : « que le langage est l'écho de l'âme, que la pensée » compose ce tissu flexible et transparent qui se » moule sur elle comme une draperie dessine, par » ses contours, les formes d'une statue en les enve- » loppant. »

Quant aux mœurs et aux arts, les compter parmi

les sources du génie national, c'est encore s'égarer dans un cercle vicieux. Les mœurs ont évidemment pour principes créateurs l'influence de la race, celle du climat, celle des lieux, des circonstances historiques et des idées en vogue; ils ne sont pas cause, ils sont effet. L'art ne nous offre aussi qu'un résultat, et il doit sembler étrange qu'on le mette au nombre des forces productives, quand on parle de poésie. Je ne continuerai pas cet examen : on voit assez que la classification de M. Ampère n'a point la rigueur convenable.

C'est une circonstance d'autant plus fâcheuse pour lui, que, sa méthode l'ayant dirigé dans ses études, son *Histoire littéraire de la France* présente les mêmes défauts, corrélation qui montre la nécessité de bien débattre les questions générales avant de prendre la plume. Ainsi, M. Ampère, ayant des notions très-justes sur les races, saisit parfaitement leur caractère, leur rôle, leur influence proportionnelle; mais il néglige le climat et ne s'occupe point des lieux. Le tableau de la France, tracé par M. Michelet au commencement de son histoire, eût pourtant dû l'avertir. L'aspect général de notre sol lui eût fourni de précieuses indications relativement à nos goûts poétiques, et la géographie des provinces lui aurait expliqué certaines

dispositions locales. L'uniformité de nos campagnes a eu sur notre tempérament littéraire une influence évidente. Propice à la culture, elle ne charme, elle ne développe point l'imagination. Dans les fraîches vallées de l'Allemagne, de l'Angleterre et de l'Irlande, sous les paisibles forêts qui les dominent, au bord des sources limpides et des rivières nonchalantes, le poète trouve des sites inspirateurs, une nature variée comme ses tableaux, et des retraites mystérieuses comme ses plus doux songes. A deux pas de chez lui règne la solitude : l'ambition de l'homme a négligé des cimes stériles. Là vivent encore les esprits familiers des anciens jours ; là dansent au clair de lune le gracieux follet, le lutin des chaumières ; là passent dans les brumes empourprées du soir de blêmes et silencieuses walkyries. L'idéal exilé ne demeure point sans refuge ; le barde, épris d'amour pour le bien et le beau, rêve loin du monde des êtres moins lâches que ceux dont se compose la foule ; un magique univers l'entoure de ses splendeurs. Quant à nous, cette suprême consolation nous est enlevée ; nous chercherions inutilement sous notre ciel une place qui ne porte pas l'empreinte du travail. Quelque direction que prennent nos regards, nous apercevons des champs labourés, ensemencés, ni-

velés ; aucun accident de terrain, aucune végétation libre et pittoresque. Si les sylphes nous visitaient encore, ils ne sauraient où se loger la nuit; Obéron ne trouverait pas une fleur pour Titania ; et la plus belle des fées un manoir solitaire pour y accomplir ses prodiges. De là vient que les Français aiment peu la nature ; quoique la nouvelle poésie la leur ait fait mieux comprendre, ils ne l'admirent qu'avec une certaine défiance ; et les classes illettrées de la nation la jugent à peine digne d'un coup-d'œil.

Outre des oublis importans, on remarque dans le livre de M. Ampère quelques erreurs positives. Le chapitre sur Ausone contient, par exemple, cette fausse idée : « On ne sera pas surpris que » l'ouvrage le plus remarquable d'Ausone appar- » tienne au genre descriptif. Le triomphe de la poé- » sie descriptive est un signe de mort pour les litté- » ratures. Quand on n'a plus rien en soi à exprimer, » on demande aux objets extérieurs ce qu'on ne » trouve pas dans son âme, et l'on crée ainsi une » poésie toute matérielle. » M. Ampère eût mieux fait de ne pas emprunter à M. Nisard une aussi triste assertion ; elle était à sa place, au milieu de toutes les inepties que débite l'ex-romantique ; mais elle dépare un ouvrage tel que l'*Histoire de*

la littérature française. Comment la description serait-elle un signe de mort poétique, puisque la poésie ne peut vivre sans elle ? Prenez une œuvre quelconque, épopée, roman ou ballade, vous verrez que la description, sous toutes les formes, en occupe les trois quarts, sinon davantage. Regardez Homère, ce vénérable aïeul des mélodieux penseurs : il décrit le lever du jour, il décrit le réveil de l'armée grecque, il décrit l'habillement et les préparatifs de ses héros, il décrit la marche des troupes vers Ilion, il décrit la bataille, les blessures, les chutes, les luttes, le sang, les égorgemens; il décrit les merveilles opérées par les dieux, l'obscurité du soir et la retraite des deux nations avec leurs morts. Il est d'autant plus parfait qu'il décrit toujours et ne pérore pas à la manière de M. Sainte-Beuve. Il faut donc l'avouer : la description est inséparable de la poésie; car il n'y a dans la littérature que deux moyens de s'exprimer : le langage abstrait et le langage descriptif; comme il n'y a dans l'entendement que deux espèces de notions : les idées générales et les idées particulières. Or, quoique la langue abstraite ne soit point exclue de l'art, elle y joue un rôle subalterne; elle est l'instrument du philosophe plutôt que du poète. La langue descriptive a un autre sort : elle tient à l'essence

de la poésie par des liens si intimes, que celle-ci périrait avec elle, de même que la philosophie périrait avec son idiome spécial. La littérature a pour but la reproduction plastique et l'idéalisation de l'univers, et tout dans cet univers a forme d'image, tout jusqu'aux phénomènes de l'existence morale, puisqu'ils ne se manifestent qu'à l'aide d'apparences sensibles. La langue descriptive est tellement la base du style littéraire, que les auteurs l'emploient souvent pour rendre leurs émotions les plus vagues, les plus fugitives. Lorsque Chateaubriand murmure ces paroles : « Notre cœur est un instru- » ment incomplet, une lyre où il manque des cor- » des et où nous sommes forcés de rendre les ac- » cens de la joie sur le ton consacré aux soupirs ; » une métaphore pareille exprime mieux son idée que les locutions analytiques et les termes rigoureux de l'école. Si Homère nous dit d'Ulysse, prisonnier chez la déesse Calypso : « Retiré sur le rivage, ce » héros y allait d'ordinaire déplorer son sort, la » tristesse dans le cœur et la vue toujours attachée » sur la vaste mer qui s'opposait à son retour ; » il peint mieux par ce tableau l'immortelle affection d'Ulysse pour sa patrie, que s'il perdait trente vers à nous l'expliquer. Les deux genres auxquels le style descriptif est le moins indispensable, le genre

lyrique et le genre dramatique, n'esquivent cependant point sa domination. Quoique le premier s'occupe de l'âme et des catastrophes intérieures qui l'émeuvent, il aborde sans cesse malgré lui le monde extérieur ou le laisse franchir ses propres limites. Il ne peut toujours rester au sein de l'univers intellectuel, et n'atteindrait même pas son but en s'y forçant, car une multitude d'émotions et de pensées ont pour source et pour accompagnement nécessaire des objets physiques. Les souvenirs d'amour, entre autres, ne sont jamais plus vifs que dans les lieux témoins de cet amour, lieux enchanteurs qui en rappellent les joies et les tristesses avec une double puissance. Le poëte a donc mille fois raison de dire : ....

Il voulut tout revoir, l'étang près de la source,
La masure où l'aumône avait vidé leur bourse,
Le vieux frêne plié,
Les retraites d'amour au fond des bois perdues,
L'arbre où dans les baisers leur âmes confondues
Avaient tout oublié!

Il se montre ainsi d'autant plus lyrique et plus spiritualiste qu'il est plus descriptif; chaque détail lui apparaît comme un symbole des jours évanouis, comme un signe éloquent de son ancien bon-

leur. Que de génie descriptif possédait Shakspeare, lui qui ordonne ses drames avec une habileté si merveilleuse pour que tout y présente l'aspect de la vie!

Sans doute, il existe un genre spécialement nommé descriptif. C'est celui où la nature occupe la première place à l'exclusion de l'homme. Je répondrai qu'il n'y a point là de matérialisme; les poètes intimes sont justement ceux qui décrivent le plus: Byron, Wordsworth, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine et Schiller, l'ont démontré par leurs ouvrages. Les âmes sensibles que dégoûtent les bassesses, les misères sociales, tournent leurs regards vers cette création éternellement douce, éternellement sereine, dont la Providence entretient l'harmonie. Elle leur offre un sujet de méditations, de nobles pensées; ils voient en elle une confidente; ils la choisissent pour interprète de leurs désirs, de leurs craintes, de leur tristesse et de leurs espérances. Qu'y a-t-il de matériel dans les communications de l'homme avec la nature? Le plaisir qu'elle excite est purement désintéressé; l'esprit seul y trouve son compte, et, loin de nous abrutir, elle impose silence à nos vices. L'art qui flatte, qui développe les passions charnelles, mérite uniquement le titre de matérialiste; ses tableaux

n'ont rien de champêtre ; il ne nous fait point admirer la suprême intelligence. Il peut séduire les âmes vides, l'autre les ennuie profondément. Que M. Ampère suive un homme sans cœur au milieu des bois et des montagnes, il verra si l'amour de la nature a pour principe l'indigence morale.

Il existe cependant une sorte de description qui annonce réellement la fin prochaine des littératures; c'est la description technique, à la manière de Delille et de Pope. Elle ne rappelle nullement celle que nous défendons ; l'une se place au point de vue poétique, l'autre au point de vue didactique; l'une cherche la beauté des effets, l'autre la difficulté des moyens ; l'une est idéale, l'autre commune ; l'une se montre large et hardie, l'autre frivole et minutieuse. Virgile nous représente Atlas le front couronné de pins et de sombres nuages, obsédé par les vents et par la pluie, les épaules couvertes de neige, la barbe hérissée de glaçons. Dans Pope, Belinda met un peignoir blanc, s'assied à sa toilette et *adore la tête nue les pouvoirs cosmétiques* ; le baron, de son côté, dédie à l'amour un autel formé de douze romans français, dorés sur tranche : il y pose trois jarretières, *la moitié d'une paire de gants* et tous les trophées de ses anciennes liaisons ; il allume la flamme du sacrifice avec de tendres billets doux,

puis l'excite en modulant trois soupirs. L'historien de notre littérature devait remarquer ces différences ; lorsqu'il blâme la première espèce de description, il méconnaît les lois de la poésie. Croirait-on qu'il gourmande Rutilius pour avoir retracé :

L'ombre des pins flottant à la marge des eaux.
Pineaque extremis fluctuat umbra fretis.

Lui qui cherche à démêler dans les productions de cet âge, et notamment dans les poèmes d'Ausone, l'influence naissante du christianisme, aurait dû voir que les deux espèces de descriptions s'y trouvent mêlées, l'une nous apparaissant comme les dernières lueurs de la littérature antique, l'autre comme les premiers rayons de la littérature moderne. Les frapper d'une même sentence, c'est révéler qu'on n'a de justes notions sur aucune d'elles.

Malgré ces erreurs palpables, malgré quelques méprises analogues, l'ouvrage de M. Ampère est un livre utile et bien fait, plein de savoir et d'élégance. Il n'était pas facile de rendre intéressante une histoire de notre littérature avant le douzième siècle ; le laborieux auteur a triomphé des obstacles. Sous sa conduite, on suit avec charme les destinées de l'esprit humain jusqu'au milieu de ces époques

barbares, où il semble marcher à la mort et où il ne meurt cependant jamais. Ce sont des hivers qui l'assaillissent; une neige épaisse, un brouillard glacé couvrent le monde, la force productive a l'air de s'être endormie pour toujours; mais bientôt un souffle puissant la réveille, la lumière et la chaleur inondent le globe, une vie plus énergique s'élance du milieu des frimas, et les nations joyeuses chantent l'infaillible retour du printemps[1].

[1] Nous faisons ici preuve de générosité en ne parlant pas d'un article que M. Ampère a écrit contre nous dans la *Revue des deux mondes*, pour soutenir M. Sainte-Beuve. Il y affirme que le romantisme ou la poésie moderne est une invention du pédantesque Ronsard. Nous ne prenons point au sérieux cette déclaration intéressée que M. de Latouche appellerait une œuvre de camaraderie. Le professeur n'a point dit ce qu'il pense; autrement que pourrait-on espérer d'un homme qui étudierait la poésie française au moyen âge avec de pareilles idées et se méprendrait ainsi du tout au tout?

CHAPITRE IX.

Allemagne et Italie, par M. Edgard Quinet. — Du travail intellectuel en France de 1815 à 1837, par M. Amédée Duquesnel.

C'est une position étrange que celle de M. Quinet à la *Revue des Deux-Mondes*. Pendant long-temps il n'a eu avec ses associés aucun rapport, aucune similitude; il apparaissait au milieu d'eux comme une sorte de Brennus, de guerrier sauvage et indomptable. La fougue, l'audace, la violence, éclataient dans ses idées, dans ses plans, dans son style; sa muse ressemblait aux Walkyries : elle se montrait toujours à cheval, l'épée nue et l'œil flamboyant. Il exagérait sans mesure les caractères de la poésie nouvelle et spécialement les tendances de Victor Hugo. Entre ses mains le luxe du noble auteur devenait de la profusion, sa hardiesse de la témérité. Grâce à lui « les cathédrales s'agenouillaient devant le sépulcre » du Seigneur; une princesse brodait et tissait le » marbre de sa tombe; les villes peignaient sur leurs » épaules, avec un peigne d'or, leur chevelure de » blondes colonnes; la mer maniait entre ses doigts

» le limon qui fut un peuple; Napoléon devenait une » patate, un lion sans crinière, et le maréchal Ber- » trand écrivait sous sa dictée, en lettres de sang, » avec une plume de vautour; les héros mangeaient » l'épi de gloire qui croît dans un sillon de fer, etc., » etc. » Les tours dansaient de curieuses sarabandes avec les montagnes, et le tonnerre servait de ménétrier; enfin, le néant, le vide et l'éternité causaient ensemble d'une manière fort agréable, semant leurs discours de pointes, de reproches, de soupirs et de figures. Cependant les critiques de la *Revue* lançaient contre Hugo des bulles d'excommunication; ils l'appelaient matérialiste, et le déclaraient privé de bon sens. On lui imputait à folie les plus justes, les plus gracieuses métaphores, et l'on s'extasiait devant les métaphores hyperboliques, fantastiques et cyclopéennes de M. Quinet. Ces messieurs louaient dans l'un ce qu'ils eussent blâmé dans l'autre. Quelle bonne foi [1] !

Durant la première partie de son existence, l'auteur d'Ahasvérus était emporté dans un tourbillon

[1] C'est avec la même bonne foi qu'après avoir long-temps honni Victor Hugo, ils ont été chercher à *la Presse* le plus exagéré de ses imitateurs; c'est avec le même discernement qu'ils l'ont chargé de la critique sérieuse, lui qui regarde ce genre d'étude comme un travail de *crétins* et de *goitreux*.

trop fougueux pour qu'il pût se rendre compte de sa marche et suivre une ligne nettement tracée. Il allait plus vite que les morts dans la ballade germanique. Au lieu de franchir les montagnes, il les traversait de part en part; au lieu de cheminer sous les bois, il galopait à la cime des arbres; les nuages le prenaient en croupe, il les abandonnait bientôt et se précipitait vers le globe sans parachute. Jamais danseur de corde ne fit des tours aussi prodigieux. Que de fois ne l'avons-nous pas vu manger des fleurs de lotus sur le dos d'une baleine, s'élancer de là parmi les neiges des Alpes, faire une culbute dans le ciel et retomber en équilibre au sommet d'une flèche gothique! En ce terrible voyage, il ne se nourrissait que d'anémones, de rosée, de sauterelles et de lions vivans. Il aurait donc été inutile de lui demander une déclaration de principes littéraires; il n'en avait point et se souciait peu d'en acquérir. Ses goûts l'entraînaient plutôt vers l'histoire que vers l'esthétique. Il traduisait le pâle ouvrage de Herder et plaçait au-devant une admirable préface. Il risquait de vagues et confus systèmes sur les anciens habitans de la Grèce. Il entretenait ses lecteurs de l'épopée germanique, de l'épopée bohémienne, du développement des arts et de la littérature au-delà du Rhin.

Pas un mot tombé de ses lèvres n'indiquait l'envie de donner une solution aux problèmes décisifs contre lesquels on se heurtait alors dans l'ombre. Depuis deux ou trois années seulement, il a l'air d'en deviner l'importance, et il les aborde avec assez de franchise. Son article sur l'unité des littératures modernes signale ces nouvelles préoccupations; il en est le fruit le plus savoureux et le plus mûr; il contient les principales idées littéraires de M. *Quinet*. Aussi l'a-t-il placé, en guise d'introduction, au commencement des deux volumes où il a réuni ses essais critiques. Nous allons en apprécier la valeur.

Selon M. Quinet, toutes les disputes littéraires en France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, ont eu pour source une erreur commune aux deux partis, à savoir : « que le siècle de Louis XIV, sujet » de tout le débat, est sans lien visible avec le » moyen âge, sans relation intime avec l'humanité » moderne; qu'il n'est point de la même famille que » les siècles qui le précèdent et que ceux qui le sui- » vent; que ses tendances véritables d'art et d'ima- » gination le rattachent au siècle d'Auguste; car la » même idée qui servait à ses partisans pour l'isoler » de la foule et l'élever au-dessus des monumens » des littératures étrangères servait au contraire à

» ses adversaires pour le rabaisser et l'exclure des » sympathies des peuples modernes; ce que les uns » appelaient génie d'imitation, les autres l'appe- » laient artifice. » Or, nous dit M. Quinet, « il a des » relations et des convenances avec tous les foyers » de la civilisation : il conduit à l'antiquité par Boi- » leau, au moyen âge avec Lafontaine, à l'avenir » avec Fénélon, à la foi avec Bossuet, au doute avec » Bayle, au spiritualisme avec Nicole, au sensua- » lisme avec Gassendi, au monde avec Saint-Si- » mon, au cloître avec Bourdaloue. »

D'après ces remarques, on se figurerait volon- tiers que le caractère du dix-septième siècle est de ne pas en avoir, de ressembler à tout et d'échap- per à l'intelligence qui veut le définir. Mais bien- tôt nous apprenons qu'il « tient aux origines et aux » littératures des peuples modernes par la cheva- » lerie, par la philosophie, par la religion, en un » mot, par tous les liens de la poésie et de la tra- » dition [1]. Chez lui les apparences seules sont » païennes, l'âme est toute chrétienne. »

[1] M. Quinet a dit précisément le contraire dans son article sur l'épopée française : « Appelée à abolir le moyen âge dans » les lois et dans les mœurs, la France a commencé par » l'abolir dans les formes de la poésie. Sa littérature a été, » comme ses institutions civiles, un acte de choix et de libre

Nous voilà sur un sol un peu moins flottant. Si la littérature du dix-septième siècle est chrétienne par le fond, païenne par la forme, elle a des traits distinctifs et ne se noie point dans une mer de tendances contradictoires.

Ce fait posé, l'auteur d'Ahasvérus en tire une déduction : « La guerre que l'on a instituée entre les » écoles modernes n'est rien qu'une guerre civile. » Racine, Molière et Shakspeare, Voltaire et Gœthe, » Corneille et Caldéron sont frères. Il faut donc » élever, agrandir nos théories pour les y tous ad- » mettre ; aussi bien, ils ne se rapetisseront pas » pour le plaisir d'y figurer. »

C'est l'excès même de leur analogie qui divise les modernes. Bien plus, tous les siècles littéraires ont entre eux une ressemblance intime. « Ces fils » de la durée ne sont véritablement qu'une même » famille ; ils s'expliquent, ils s'exaltent récipro- » quement. — Dominant les rivalités, les inimi- » tiés, les antipathies des climats, des temps, des » lieux, aspirons à l'esprit universellement un, qui » habite dans les œuvres inspirées de chaque peu- » ple. Jusqu'ici le genre humain a été en guerre » avec lui-même, et dans ces régions suprêmes de

» arbitre, non de nécessité et de tradition, etc. » Cet essai renferme vingt autres passages qui expriment la même idée.

» la poésie où il semble que devrait régner l'éter-
» nelle paix, le conflit a été le plus obstiné. Par une
» illusion semblable, on a cru long-temps qu'il y
» a dans la nature autant de génies différens que
» de monts et de vallées; mais, de l'idée de ces gé-
» nies divers, on s'est élevé à l'idée d'un même
» génie partout présent dans la nature.

» Si le temps dans lequel nous vivons a quelque
» valeur, ce sera assurément parce qu'il achèvera
» de mettre pleinement en lumière cette unité du
» génie des modernes. Alors que la critique conti-
» nuait de tout diviser, les *œuvres*, plus intelligen-
» tes, rapprochaient déjà les instincts des peuples.

» Cette alliance venant à se resserrer, la seule
» barrière qui bientôt continuera de diviser profon-
» dément les peuples sera la langue, mais, le jour où
» cette barrière s'effacerait, la diversité nécessaire
» à l'unité pour former une organisation ayant dis-
» paru, on toucherait au chaos. Aussi doit-on recon-
» naître un instinct vraiment social dans les efforts
» faits récemment pour contenir chaque langue dans
» son génie indigène et dans les tours qui lui sont pro-
» pres. De là l'utilité du parti classique en France. »

Telles sont les idées les plus étendues auxquelles soit arrivé M. Quinet; ses articles sur les épopées grecque, romaine, française et allemande, tout en

excitant une vive attention, ne dépassent point les limites spéciales de leurs sujets respectifs ; on y trouve fort peu de considérations générales sur l'essence du poème épique ; l'auteur s'occupe exclusivement des poèmes particuliers qu'il a choisis pour texte de ses commentaires. Or, les aperçus précédens ne tendent à rien moins qu'à détruire la critique et la pensée humaine. La pensée vit effectivement de distinctions ; l'esprit ne connaît une chose que du moment où il la sépare des autres choses, où il s'en forme une idée claire, exacte et détaillée. Jusque là elle reste confondue pour lui dans l'innombrable multitude des êtres. Prétendre que toutes les littératures sont identiques, parce qu'elles sont toutes des créations de l'intelligence humaine, c'est donc anéantir la science littéraire ; si les poésies grecque, latine, française, italienne, allemande, espagnole et anglaise, classique et romantique, ne diffèrent véritablement en rien, à quoi sert de les étudier? Pourquoi vouloir se rendre compte de leur génie, de leurs caractères? Elles n'ont ni caractère ni originalité. De la sorte, l'histoire des arts devient un absurde et futile travail ; puisque la littérature demeure invariable dans tous les temps et dans tous les lieux, nous n'avons pas besoin de recherches pour savoir

ce qu'elle était jadis; il nous suffit de regarder autour de nous : elle était ce que nous la voyons encore. Les auteurs grecs, chinois et indous du sixième siècle avant notre ère écrivaient absolument comme nous écrivons. Nous n'avons pas non plus besoin de lire les poëtes étrangers; ils ressemblent tous à nos poëtes. La critique devient ainsi la plus commode, la plus débonnaire des sciences; elle ne demande nul effort, nulle tension d'esprit. Qu'on l'examine dans le temps ou dans l'espace, l'art se compose d'une série de points similaires; celui qui en a vu un seul peut se dispenser de voir les autres, car il les connaît implicitement. Et les avantages de cette théorie ne se bornent point là; elle rend aussi superflue l'histoire ordinaire. En effet, la littérature étant l'expression de la société, si elle ne se modifie jamais, cela prouve que la société ne se modifie pas davantage. Les lois, les mœurs, la religion, le gouvernement, sont les mêmes chez nous que chez les anciens; nous vivons, nous prions, nous mangeons et nous combattons de la même manière. Athènes et Sparte ne différaient point de nos villes; tout ce qu'on admire comme des inventions modernes avait déjà perdu sa nouveauté, il y a deux ou trois mille ans. Il est donc bien inutile de feuilleter les ouvrages païens; le monde qui nous

environne nous instruit mieux qu'ils ne pourraient le faire sur les époques lointaines; l'univers croupit au sein d'une perpétuelle immobilité.

A l'appui de cette doctrine, M. Quinet cite un exemple irréfragable : du polythéisme l'homme a passé à l'unithéisme; là où il voyait plusieurs dieux, il reconnaît un génie solitaire et souverain. Que ne procède-t-il de la même façon en littérature? Nous ne pouvons admettre ce raisonnement. De ce que la force génératrice est une, il ne s'ensuit pas que les produits soient identiques. Vous attribuez tous les phénomènes de la nature à une seule puissance; j'adopte cet avis, mais je me garde bien d'en conclure la similitude parfaite de ces divers phénomènes. Ils ne sont point l'image ni le calque les uns des autres; et, pour connaître l'histoire naturelle, il ne suffit pas de dire : tous les objets dérivent d'un même principe. Il faut encore les étudier séparément, saisir leurs qualités spéciales et leurs lois régulières. La critique ne serait pas non plus très-avancée ni très-féconde, si elle se bornait à dire : « Toutes les œuvres humaines sont filles du » génie humain. » Pardieu, nous n'en doutons pas, nous le savons depuis long-temps, mais nous nous gardons bien d'en induire que toutes ces œuvres se ressemblent, qu'il n'y a entre elles aucune diffé-

rence, et qu'il est inutile de les prendre pour but d'étude. Nous ne jugeons point l'histoire littéraire une science vaine, nous sommes persuadés que l'esprit humain enfante des compositions toujours diverses, que les unes peuvent être supérieures, les autres inférieures, que des systèmes opposés déterminent des effets contraires, qu'ils ne sont point également bons et nécessitent un choix. La critique n'existerait pas, si on voulait la réduire à cet axiome : l'homme produit lui-même les ouvrages de ses mains; axiome par lequel il serait démontré que ni les arbres, ni les pierres, ni les montagnes, ne sont les auteurs des romans, des drames et des poèmes publiés par nos libraires.

De quelle surprise ont dû être frappés les habitans de Lyon, lorsqu'ils ont entendu M. Quinet inaugurer son cours par cette phrase : « Je viens » servir ici d'organe à une pensée qui a fait, jus» qu'à ce jour, l'une des occupations les plus con» stantes de ma vie et comme ma religion litté» raire et politique, l'unité des lettres et la frater» nité des peuples modernes. » Quoi donc! auraient-ils pu lui dire, c'est là ce que vous avez entrepris de nous révéler? Ce sont là les dogmes sublimes que vous nous apportez de si loin? Vous auriez pu rester tranquille; nous en savons autant que vous;

Laissons, en conséquence, l'auteur d'Ahasvérus regarder comme puérile la lutte entre les systèmes classique et romantique. Pour nous, bien loin d'afficher la même quiétude, la même indifférence, nous continuerons à voir dans cette guerre un débat essentiel et inévitable, un fleuve orageux que la critique ne peut se dispenser de franchir, car elle périrait en demeurant sur les bords. Nous avons besoin de savoir si l'intelligence humaine doit s'enfouir à jamais dans le cachot du passé, loin du jour et de l'air des cieux, ou poursuivre sa route indéfinie sous une lumière éclatante et des brises providentielles. Il faut que nous sachions quel gain l'art a fait pendant le moyen âge, quels principes nouveaux ont élargi son patrimoine, développé ses ressources et augmenté sa puissance. Tant qu'on n'aura pas mené à bonne fin cet inventaire, non-seulement on ne comprendra ni l'antiquité, ni le moyen âge, mais on aura sur notre époque des idées extrêmement fausses, et l'on méconnaîtra l'avenir qui se prépare. C'est là l'écueil où est venu échouer le dix-septième siècle. En vain M. Quinet nous assure que, chez lui, les apparences seules sont païennes; on ne peut lui tenir compte des idées modernes dont il a rempli ce bassin antique; il les y épanchait à son insu et contre son gré. Son

idéal l'emportait dans le Latium, dans les murs d'Athènes; s'il traînait jusque là des élémens chrétiens, cette circonstance prouve l'absurdité de ses plans; on ne se métamorphose pas selon son caprice, et l'on ne revêt point une manière de sentir comme un habit de gala. Il n'en reste pas moins vrai que le siècle d'Auguste lui servait de type, qu'il admirait exclusivement les littératures anciennes, et déclarait stupides toutes celles qui ne cherchaient pas à les singer. Nous, au contraire, nous estimons fort sot d'aller à deux mille lieues chercher une maigre nourriture, lorsque nous avons près de nous des campagnes fertiles, où mûrissent d'abondantes moissons. Peu importent les ressemblances involontaires qui rapprochent de nous le dix-septième siècle; la lutte n'est pas entre ses ouvrages et les nôtres, mais entre nos tendances et les siennes. Nous ne voulons pas ce qu'il voulait; lequel des deux se trompe? Voilà le sujet de la dispute; elle a donc un fondement réel, et il me semble étrange que M. Quinet en fasse une bataille homérique livrée autour d'un corps mort.

« Si le temps dans lequel nous vivons, ajoute-t-il, » a quelque valeur, ce sera assurément parce qu'il » achèvera de mettre pleinement en lumière cette » unité du génie des modernes. » Il faut ici distin-

guer : l'accord intime des diverses poésies romantiques a depuis long-temps frappé les yeux; la critique progressive a eu soin de le faire ressortir. Il montrait que l'art moderne porte sur les mêmes bases que la société moderne, et qu'on ne peut accepter l'une sans accepter l'autre. Les Schlegel, Mme de Staël, M. Guizot, M. de Sismondi ont terminé ce travail, il y a bientôt un quart de siècle; il ne serait ni juste, ni utile d'aller plus loin, surtout en donnant, comme M. Quinet, Gœthe pour disciple à Voltaire, l'auteur de Don Carlos pour élève à Lessing, car alors on tomberait du premier pas dans l'erreur, dans l'ignorance et les visions. Je ne crois point urgent d'assimiler le Dante à Corneille, Chateaubriand à Racine, Victor Hugo à Jean-Baptiste, Lamartine à Écouchard Lebrun, de Musset à Boileau; on doit regarder comme non avenues leurs analogies possibles ; nos anciens auteurs n'ayant été modernes qu'en dépit d'eux-mêmes, du point de vue théorique, c'est absolument comme s'ils ne l'avaient pas été. Sans doute, il ne faut pas nier leur mérite ; le système soutenu par eux n'était ni assez vaste, ni assez détaillé pour corrompre à la fois toute la masse de leur talent. Il se trouvait des issues dans l'écluse, des mailles ouvertes dans le filet. La critique de cette époque n'en a pas moins

mutilé, presque étouffé leur génie, et les principes dont ils se montrèrent les champions fanatiques doivent exciter à jamais le plus inflexible dédain.

Pour le dernier paragraphe de M. Quinet, j'avoue franchement que je n'en ai point pénétré le sens. D'après lui, l'union des peuples venant à se resserrer, l'intelligence humaine tomberait immédiatement dans le chaos, si la variété des langues ne continuait de les diviser profondément. « De là » l'utilité du parti classique en France, etc. » J'ai beau retourner ces phrases, je ne puis leur découvrir de signification ; je ne vois pas comment l'alliance des esprits, l'unité morale, est une source de désordre, un symptôme de ruine; je me figurerais volontiers le contraire. Je vais jusqu'à penser que si tous les hommes parlaient le même idiome, leurs rapports en seraient plus prompts, plus faciles, qu'ils auraient moins de penchant à se haïr, qu'ils s'entendraient mieux et sympathiseraient davantage. Les barrières des langues et surtout la secte classique, reléguée sur des pics stériles où elle voudrait nous enchaîner avec elle, me paraissent donc peu nécessaires au maintien de l'harmonie générale; la discorde et la nuit n'enfantent point la lumière et la paix. A quoi servent des gens qui ne

comprennent pas même la fausse théorie dont ils portent les couleurs ?

Cette tardive justification du système classique produit un effet singulier dans la bouche de l'auteur vivant, le plus hostile par son goût à l'ancienne doctrine. On se demande quel vent subit a pu le jeter dans cette baie maintenant solitaire, à deux mille lieues de sa route. Avec un peu d'attention, toutefois, on acquiert bientôt la preuve qu'il n'y est point arrivé seul ni par hasard. Depuis quelques années la plupart des romantiques abjurent leurs croyances sans changer leur manière ; ils maudissent ce qu'ils avaient adoré, ils adorent ce qu'ils avaient maudit. L'école nouvelle a cela de désastreux, que ses défenseurs ne prennent jamais place au banquet ministériel : point de chaires, point de pensions, point de bibliothèques. Cela donne à réfléchir. Les idées progressives sont très bonnes sans doute ; mais l'argent ne leur cède en rien. N'avait-on pas sous les yeux l'exemple de M. Nisard, qu'une double apostasie a mené à la fortune ? Ne pouvait-on pas compter sur les mêmes résultats ? On en fit l'épreuve : elle eut les plus heureuses conséquences. M. de Musset, le jacobin romantique, bafoua ses anciens compagnons d'armes, et obtint une place : il ne per-

dit que son talent[1]. M. Sainte-Beuve crut devoir renier à son tour; il déclara que le goût moderne est une espèce de maladie, une gale, une lèpre, une sorte d'éléphantiasis : on le nomma bibliothécaire. Enfin, M. Quinet ayant célébré nos classiques, on l'envoya professer à Lyon. Il méritait d'autant plus cet honneur, qu'il s'était prononcé avec la dernière énergie : « Le siècle de Louis XIV, » avait-il imprimé, ce siècle éternellement triom- » phant, est le génie même de la France ; il lui ap- » paraît chaque nuit sous sa tente. — Épopée des » jours passés, trouvères, chevalerie, légendes, » charmes commencés, poésie qui aurait pu être, » qui n'a été qu'à demi, flottez, errez dans les limbes » des vides souvenirs. Vainement vous redemandez » à naître, il est trop tard, un monde nous sépare » de vous. Spectres des temps évanouis, que devien-

[1] C'est par imitation de Byron qu'il se fait ainsi ermite sur ses vieux jours et calomnie les beaux rêves de son printemps. Gœthe croyait que si l'auteur de Sardanapale était mort moins jeune, son admiration, feinte ou sincère, pour le lamentable Pope aurait fini par détruire son talent. M. de Musset réalise cette prédiction : il endosse la livrée de Boileau et se trouve réduit à faire des pastiches de La Fontaine. Il n'en est pas moins sûr d'aller à la postérité : ses admirables vers, ses belles comédies, sa Confession d'un enfant du siècle dureront aussi long-temps que notre langue.

» driez-vous parmi nous? Vous nous feriez mourir, » et nous ne vous ferions pas vivre une heure. »

Certes, d'aussi belles phrases demandaient une récompense; il est fâcheux seulement qu'elles ne présentent pas une idée plus juste. Si le siècle de Louis XIV était le génie même de notre nation, il demeurerait prouvé que cette malheureuse nation a été sans génie, c'est-à-dire tout à fait nulle, pendant douze ou quinze cents ans; proposition qui ne paraît point flatteuse et contient pourtant une immense flatterie : car, outre le malheur de précéder le siècle divin, le moyen âge avait celui de se former un idéal entièrement contraire et de suivre une marche opposée. Il ne se borna donc pas à être nul, sans génie et sans caractère; il eut un caractère absurde; il fut positivement détestable, au lieu de l'être négativement et par insignifiance. Comme un homme pauvre et chargé de dettes se trouve doublement éloigné de la richesse, le moyen âge se trouvait doublement éloigné de la perfection. Nous serions en conséquence bien sots de nous tourner vers lui : ce que nous pouvons faire de mieux, c'est d'en perdre à jamais le souvenir. Adieu donc vagues aspirations de l'âme, secrets tourmens de la pensée, charmes de la rêverie, mélancoliques plaisirs de la tristesse; adieu, solitude des forêts,

amour de la nature, sympathie brûlante qui nous unissait au monde extérieur ; adieu, passions profondes, subtils sentimens, héroïques tendresses ; adieu, vertus chrétiennes, et vous toutes, fugitives émanations, indéfinissables voluptés dont une doctrine spiritualiste pouvait seule remplir nos cœurs, adieu, mille fois adieu et, quoique vous nous soyez bien chers, adieu pour toujours! Vous voilà bannis, proscrits et maudits; vous voilà rejetés du milieu des nations; car ce n'est ni Artus ni Gandalin, ni Tristan ni Roland, ni la belle Iseult ni la blanche Geneviève; ce ne sont ni les fées ni les sorcières, ni les anges ni les saintes des pèlerinages, ces doux et terribles fantômes que vous aviez créés jadis comme vous en créez d'autres maintenant; ce ne sont pas eux qu'on chasse loin de notre seuil : ils nous ont quittés depuis long-temps, et nous n'avons gardé que vous du patrimoine de nos pères. Mettez donc votre manteau de voyage, nouez fortement votre ceinture, et préparez-vous à un éternel exil. Vous le voyez bien, nous ne pouvons plus rester ensemble; vous nous feriez mourir, et nous ne vous ferions pas vivre une heure.

Ah! si c'était là le trépas, que serait-ce donc que la vie? L'homme peut-il se dépouiller de ses affections les plus intimes et tarir lui-même les sources

de son existence? M. Quinet ne voit-il point que nous portons le moyen âge dans les profondeurs de notre nature; qu'il est mêlé à notre âme et que nous ne saurions l'en détacher? Ce n'est pas inutilement que la religion du Christ a gouverné le monde; elle a marqué les esprits d'un signe indélébile; ni le temps, ni les évènemens, n'effaceront la trace de son passage. C'est une des formes que la pensée humaine devait tôt ou tard revêtir; elle a, durant cette longue adolescence, acquis un développement qu'elle ne perdra jamais et dont on retrouvera les indices dans toutes ses actions, dans tous ses produits. A l'influence qu'exerce encore sur nous l'époque féodale, se mêlent, il est vrai, des sentimens de transition et des principes nouveaux, germes obscurs d'où sortira l'avenir. Mais, quoi que disent et que fassent nos contemporains, on voit le moyen-âge reluire au fond, comme on voit Dieu briller à travers le monde. Nos pieds portent sur un sol chrétien, notre vue seule en franchit les bornes et discerne vaguement, sous les brumes de l'horizon, les gigantesques linéamens de la société future.

J'irai même plus loin : le moyen âge, avec sa forme historique, avec sa mythologie, ses superstitions et ses croyances, appartient définitivement à

l'art. Il n'existe que deux scènes où le poète fasse d'ordinaire mouvoir ses acteurs : le présent et le passé. Le présent est loin de lui suffire ; s'il encadre mieux les ouvrages intimes, s'il se plie mieux à la marche de la poésie lyrique, celle-ci vivant d'émotions personnelles, de sentimens involontaires, et ne pouvant s'éloigner sans risque du monde contemporain qui agite l'auteur, la poésie narrative fait surtout usage du passé ; elle ne s'occupe guère que des évènemens accomplis. Les destinées des nations lui fournissent ses grands tableaux, ses radieux portraits, ses émouvantes catastrophes. Or, deux mille ans d'histoire ne sauraient être perdus pour l'imagination ; l'époque intermédiaire, cette époque sauvage et réfléchie, douce et cruelle, terrible et gracieuse, pleine de colères, de dévouemens, d'ascétisme et d'ardeur passionnée, offrira toujours à l'artiste une riche, une souple matière ; la civilisation grecque nous intéressant beaucoup moins et ayant déjà été flétrie par une multitude de mains, il préfèrera généralement les sublimes contrastes du moyen âge à la lourde uniformité de la vie antique.

Il y aura d'ailleurs toujours des chrétiens sur le globe, comme il y a toujours des païens. Les âmes rêveuses, stoïques, sentimentales, forment une

classe impérissable; elles s'élanceront à jamais vers une société qui avait ces tendances pour fondement, et qui essaya de bâtir un monde sans autre appui; car, si les formes de la pensée humaine se succèdent dans le temps et du point de vue général, elles coexistent dans l'espace et dans les variétés de l'individualisme : il y a encore des sauvages et des fétichistes, non-seulement sous les bananiers des îles lointaines, mais au sein de la France et de la capitale.

Ces erreurs sont autant de preuves internes d'où l'on peut déduire que M. Quinet a négligé la philosophie de la littérature. Des signes presque matériels viennent se joindre à ces indices spirituels. Dans un de ses discours prononcés à Lyon, je lis cette phrase banale : « Ne me demandez pas ici la » définition du beau abstrait et souverain, j'atten« drais, pour répondre que l'on m'eût donné celle » de l'infini, de l'absolu, du vrai suprême. » Quelle raison vous force donc à prendre la parole et à traiter une matière où cette définition est indispensable? Pourquoi voulez-vous expliquer le *génie de l'art?* Quand on désespère de ces problèmes, on ne les soulève pas. L'esthétique cherche justement à les résoudre, et quiconque l'a étudiée se forme un avis original ou adopte un système tout fait. Le second

indice est plus positif encore : l'auteur d'Ahasvérus compte Schiller parmi les élèves de Lessing, preuve certaine qu'il n'a lu ni la *Dramaturgie*, ni les œuvres théoriques de Schiller, ni la *Critique du jugement* de Kant; s'il avait jeté les yeux sur ces trois productions, il aurait vu que le philosophe de Kœnisberg est le véritable maître de Schiller. Il n'a donc point étudié les lois générales de la poésie; car il n'aurait pu se lancer dans une telle route, sans être bientôt conduit au pied des hauteurs où siégent glorieusement ces héros de la pensée. Il pousse même si loin l'inexpérience, qu'il s'est ingénument posé cette question : « De bonne foi, où » est le critique en Europe depuis Lessing ? » demande qui paraît bizarre au-delà de toute expression, pour peu que l'on soit au courant de l'histoire littéraire. Depuis la mort de Lessing, c'est-à-dire depuis soixante ans, la science de l'art a pris un développement énorme. Indépendamment de Winckelmann, de Baumgarten, de Raphaël Mengs, de Beattie, d'Hogarth et de Mendelssohn, ses contemporains et ses rivaux; indépendamment de Kant et de Schiller, déjà nommés et bien plus profonds, il me semble que Reid, Burke, Solger, Jean Paul, Bouterweck, Frédérick et Auguste Schlegel, Herder, Mme de Staël et enfin le vaste Hegel, méritaient

bien quelques témoignages d'admiration. L'esthétique n'a certes pas dépéri dans leurs mains.

Comme nous avons été prodigues de censures envers M. Quinet, on s'imaginera peut-être que nous lui dénions tout mérite. On se tromperait beaucoup. C'est assurément un homme distingué ; ses fautes mêmes portent un cachet original et trahissent une vigueur peu commune. Si ses aperçus généraux manquent de solidité, ses observations de détail brillent souvent par leur justesse. Loin de faiblir à mesure qu'il marche, il acquiert des forces nouvelles; il a maintenant plus de goût et de véritable originalité que dans la première partie de sa carrière. Son style s'épure, son intelligence se développe, et quoique toujours porté à l'amplification, il s'y abandonne avec moins de pétulance. Noble cœur, âme sympathique et généreuse, on ne peut dire à quelle limite s'arrêteront ses progrès.

Nous n'en croyons pas moins avoir démontré que, pendant seize ans, les rédacteurs du *Globe* et ceux de la *Revue des Deux-Mondes*, son héritière, n'ont pas eu à eux *tous* une *seule* idée neuve, durable et profonde. Objets d'une grande attente, ils ont trompé l'espérance publique ; jamais réformateurs n'avaient annoncé des prétentions plus hardies, et jamais aussi triste fin n'a couronné une ambitieuse tentative.

Nous ne terminerons pas ce chapitre sans dire quelques mots d'un ouvrage analogue à celui qui nous occupe [1]. M. Amédée Duquesnel y passe en revue toutes les productions littéraires de la France, depuis l'année 1815 jusqu'aux derniers mois de 1837 ; la critique y a naturellement sa place. L'auteur, on le pense bien, ne juge pas comme nous ceux qui l'ont exercée durant cet intervalle; son point de vue est le même que dans son *Histoire des lettres avant le christianisme;* on ne peut, certes, lui adresser le reproche d'inconséquence, et dans le siècle où nous vivons ces simples paroles forment un brillant éloge. Mais, encore trop préoccupé de ses idées sociales et religieuses, il oublie souvent l'esthétique. Il traite cependant les questions littéraires avec goût et sagesse ; son élévation morale, sa foi chrétienne le préservent de l'erreur. Le génie de l'humanité, qui lui explique les temps féodaux, lui montre sous leur vrai jour l'art ancien et l'art de notre époque: seulement il ne voit pas les métamorphoses que subissent la poésie et la société, ou il les blâme comme de fâcheuses déviations.

[1] Du travail intellectuel en France de 1815 à 1837.

CHAPITRE X.

Esthétique de Hegel, traduite par M. Bénard. — Esthétique de M. Lamennais. — Coup d'œil sur la situation actuelle de la littérature. — Conclusion.

Nous voici enfin parvenus au terme de notre longue route, à l'année 1840. Nous y trouvons, comme deux grands chênes plantés dans un lieu de repos, deux ouvrages des plus importans. L'un est la traduction de l'esthétique de Hegel, par M. Bénard, l'autre l'esthétique originale de M. Lamennais.

Nous avions publié depuis quelques mois seulement nos *Études sur l'Allemagne*, et dévoilé, dans la préface, la misère de la critique française, lorsque nous eûmes le plaisir de trouver la même opinion habilement exposée dans l'introduction de M. Bénard[1]. Il regarde comme nuls les travaux de ce genre

[1] Elle est datée du mois de juin 1840 ; notre livre avait paru en décembre 1839.

publiés dans notre langue. « De toutes les sciences » dont se compose le domaine de la philosophie, » aucune n'a été moins cultivée parmi nous que » celle qui traite du beau et qui étudie ses manifes- » tations. Son nom en France est à peine connu. Les » traités de l'abbé Batteux et du père André, l'essai » de Montesquieu sur le goût, l'ouvrage de Burke, » quelques pages de Diderot et des autres philo- » sophes du dix-huitième siècle, sont loin de ré- » pondre à l'idée que nous devons nous former au- » jourd'hui de l'art et de la science qui cherche à » déterminer ses principes et ses lois. »

L'histoire des lettres ne lui paraît pas plus avancée. Personne n'a encore fait ressortir l'enchaînement des siècles et des œuvres. Quelles formes principales la poésie a-t-elle revêtues depuis son origine? Quelles idées exprimaient ces formes? Comment le passage de l'une à l'autre s'est-il accompli? On n'a point résolu ces questions. Nous avons été inondés de phrases vagues, de pâles essais. Qui nous offrira une doctrine vigoureuse et synthétique?

La connaissance des arts particuliers en est au même point. Nul n'a cherché à découvrir leurs règles essentielles, les règles basées sur leur nature et qui n'en sont que la manifestation. Interrogez le

premier poëte, le premier critique venu, vous serez surpris du désordre où se complaît leur intelligence. Les opinions les plus singulières s'y entre-choquent dans les ténèbres.

Voilà ce qui a déterminé M. Bénard à traduire l'esthétique de Hegel. Sa perfection eût mérité cet honneur, mais elle a de plus pour la France l'avantage de lui indiquer la route qu'elle doit prendre. Une version littérale n'eût peut-être pas obtenu de succès : une analyse détaillée, sévère, élégante, courait moins de risques. M. Bénard a donc choisi cette forme et, comme il possède un vrai talent, il a mis au jour un beau livre. Lui et M. Cousin étaient les seuls qui pussent l'écrire. Le dernier n'a pas fait mieux quand il a traduit Platon.

L'esthétique de M. Lamennais ne contient qu'un système des arts particuliers. C'est l'indice de son origine française. L'auteur a négligé la portion la plus abstraite du beau, pour étudier sur-le-champ ses manifestations réelles. Il n'en cherche qu'un moment les caractères généraux, absolus ; ses formes spéciales l'intéressent davantage. Mais, dans ces limites, il a droit aux plus grands éloges. Il a revêtu d'un style magnifique d'excellentes idées. L'Allemagne et la France lui ont rendu justice. Que ne voit-on plus souvent de pareils flambeaux s'al-

lumer dans les routes obscures où marche à tâtons la critique française !

M. Lamennais a pourtant commis la faute de nier l'indépendance de l'art. C'est le seul reproche que l'on puisse lui adresser. Le poète, selon lui, doit toujours avoir l'utilité pour but. Il faut que ses chants soient un moyen, qu'ils servent directement à quelque chose. Une pareille opinion détruit l'idée même de l'art. Ce qui le distingue entre toutes les productions humaines, c'est en effet la recherche exclusive du beau. On l'anéantit dès qu'on veut le plier à la contrainte de l'enseignement : il s'identifierait alors avec la logique et la science. Ou il existe pour lui-même, ou il n'existe pas. Il n'est utile que d'une manière générale et détournée ; il exerce, il ennoblit, il améliore l'intelligence de l'homme; il nous fait concevoir l'amour des grandes choses ; il nous offre sans cesse, comme un type régulateur, l'idéal de la vie et de la société.

Ces deux livres, qui semblaient annoncer un revirement dans la critique française, n'ont produit aucun résultat. Elle est demeurée aussi vide, aussi futile qu'auparavant. L'esthétique de Hegel n'a excité aucune attention : pas un journal, pas une revue, que je sache, n'en a dit un mot. L'œuvre

de M. Lamennais a été lue : la gloire de l'auteur lui assurait au moins cet avantage; elle a en outre été comprise et goûtée par un petit nombre de personnes. Mais quel censeur a-t-elle rendu moins frivole? Quelle impulsion a-t-elle donnée? De quel profit ces deux beaux ouvrages ont-ils été pour notre littérature? Le bon grain est mort sur une terre inféconde.

La critique se trouve donc maintenant chez nous dans une singulière position. La théorie a fait d'une part des progrès qu'elle n'a point absorbés : la poésie de l'autre a subi d'énormes changemens qu'elle ne s'explique pas encore. Elle est donc plus insignifiante, plus vaine que jamais : les penseurs ne lui accordent pas la moindre estime ; la foule s'inquiète très-peu de ses jugemens et de ses discours. La multitude a, en effet, deux siècles d'avance sur elle. Presque tous les journaux, presque tous les critiques défendent le vieux système. Quoi de plus charmant? Ils n'ont ainsi besoin ni de penser, ni de lire, ni de faire des recherches. Leur ouvrage est tout taillé; ils répètent bravement ce qu'ils ont appris dans leur enfance. Mais ces paroles triviales n'amusent ni ne persuadent le public. Depuis que la littérature nouvelle l'a ému, réjoui, consolé, il n'en veut plus d'autre; il se soucie très-peu des

Grecs et des Latins qu'il ne connaît pas. Les modernes l'intéressent bien plus; il préfère le grand jour de la vie aux ténèbres de la mort. Aussi l'art classique est-il rentré dans le tombeau. Drame, poésie, roman, satire, chanson, histoire même, érudition, archéologie [1], tout s'est retrempé aux sources chrétiennes. Et en cessant de méconnaître la grandeur de nos origines, en cessant de proscrire une magnifique période, non-seulement nous avons élargi le domaine de l'invention et multiplié les ressources de l'art, mais nous avons encore obtenu un plus beau résultat. Cette nation, qui jadis ne

[1] MM. Michelet, Augustin Thierry, de Barante ont substitué dans l'histoire la manière vive et pittoresque, idéale et réelle de la poésie moderne au vague de l'abstraction classique. Mes savans amis MM. du Sommerard, Monteil; Didron, Achille Jubinal, MM. Paulin Pâris, Francisque Michel, Leroux de Lincy, Nodier, Taylor, Joly, de Caumont, Rio, Gilbert, de la Rue, Schweighæuser et une foule d'autres hommes distingués ont rebâti, pour ainsi dire, le moyen âge. M. de Montalembert s'est déclaré le champion du treizième siècle, et l'a mis au-dessus de toutes les périodes historiques. MM. Amédée Thierry, de Caumont, de la Pilaye, Émile Souvestre, de la Villemarqué, de Courson, Merimée, etc., dissipent la nuit qui enveloppait nos origines celtiques.

comprenait qu'une seule forme, les comprend toutes maintenant et admire leurs vraies beautés. Dès qu'elle a eu franchi les barrières de sa vieille doctrine, elle a pu librement parcourir le monde. Elle n'est point sortie d'une prison pour entrer dans une autre; elle ne s'est pas inféodée à l'art gothique. Elle ne confond plus avec le beau lui-même une de ses manifestations : le goût et la poésie ont recouvré leur indépendance naturelle. Que le pouvoir des marchands s'affaiblisse, que les écrivains purifient leur cœur, et notre littérature, désormais placée dans les voies générales de l'esprit humain, fournira une carrière si brillante que son avenir éclipsera son passé.

La critique suivra-t-elle chez nous les progrès de l'art? Quittera-t-elle enfin son repaire démantelé? Abordera-t-elle le champ fécond des théories générales? S'occupera-t-elle d'analyser le beau pour chercher dans son essence même des principes directeurs? ou bien, après avoir rompu les tables d'une fausse loi, s'épuisera-t-elle en vaines lamentations, pleurant toujours un passé peu digne de regrets? ou bien encore, livrée à une profonde incertitude, aimera-t-elle mieux juger et discourir au hasard que de se former un système rationnel? Nous ne pouvons répondre, sans poser

d'abord quelques prémisses qui contiennent implicitement notre avis.

L'homme traverse, comme on sait, deux états préliminaires avant de remplir toutes les conditions de sa destinée terrestre : le premier se nomme instinctif, le second égoïste ou intelligent. C'est un double péristyle qui conduit à un troisième état plus parfait. Nous nommerons celui-ci rationnel ou impersonnel. Il forme la dernière limite de notre développement. Or, à chaque phase correspondent et des idées esthétiques différentes et une disposition particulière de la sensibilité morale. Personne ne trouvera bizarre que nos goûts changent quand l'esprit lui-même se modifie. Certains hommes cependant, certaines nations font halte à la première ou à la seconde étape sur cette voie de conquêtes spirituelles. Selon le point où ils s'arrêtent, des penchans divers se trahissent en eux : de là dérive toute leur existence. Spécifions maintenant ces trois états, et voyons quels effets ils déterminent.

Nous commençons évidemment par mener la vie instinctive. L'enfant s'abandonne à tous ses caprices : il cherche le plaisir, fuit la douleur et ne réfléchit point encore. Le sauvage suit les mêmes guides : il dort ou chasse, mange ou combat. La

pensée chez lui sert d'instrument aux désirs. Enfin, parmi nos laboureurs et nos ouvriers, il est tel individu que ses besoins préoccupent exclusivement. La créature humaine, ainsi dominée par la sensation, ne s'identifie pourtant point avec l'animal, comme l'ont avancé plusieurs penseurs. Une distance infinie les sépare. Énumérez tous les privilèges qui nous élèvent au-dessus de la brute, vous les retrouverez tous dans le sauvage. Seulement il faut un cas spécial pour qu'ils se manifestent. Quand on examine ses actions habituelles, il semble ne pas connaître Dieu. Mais attendez qu'il s'égare au milieu des bois par une nuit d'automne. Maintenant une profonde obscurité l'enveloppe; des bruits mystérieux flottent sous les rameaux; l'effroyable solitude le tient captif dans son immensité. Que devient alors sa résolution? Il pâlit, il frissonne, il invoque le grand Manitou, et si la lune, couchée sur une nue comme sur un lit funèbre, vient à montrer son douloureux visage, il remercie avec effusion la puissance qui veut bien l'exaucer.

La poésie distingue encore plus le sauvage. Toutes les littératures primitives sont admirables. Soit qu'on écoute la saga scandinave et la rauque chanson de Lodbrog, soit qu'on pénètre sous la tente arabe ou qu'on déchiffre les vers appendus contre

la muraille de la Caaba, on dirait qu'un génie radieux se tient debout derrière chaque parole et l'illumine de sa clarté !

L'enfant des monts et des bruyères surpasse évidemment comme poète nos sauvages européens. Les merveilleuses scènes déployées devant lui frappent son imagination; il emprunte à la nature les vives couleurs de son langage. Le manœuvre, au contraire, ne l'aperçoit que par momens. Le soleil ne visite pas toujours sa mansarde; la civilisation lui cache les pompes de la matière sans lui dévoiler celles de l'intelligence. Abâtardi comme il l'est néanmoins, il possède plus d'élan idéal qu'on ne lui en attribue. La foule d'auteurs prolétaires qui ont enrichi la littérature anglaise suffirait pour le démontrer [1]. Nous pouvons y joindre, à l'heure qu'il est, un grand nombre d'artisans poètes, dont les voix jeunes et douces résonnent sur tous les points de la France, depuis qu'un langage conventionnel et des idées empruntées ne ferment plus aux travailleurs les portes de l'art. Et, notons-le en passant, aucun fait ne prouve mieux la nationa-

[1] Shakspeare, boucher; Allan Ramsay, barbier; Bloomfield, cordonnier; Robert Burns, douanier; Falconer, matelot; John Clare, garçon de ferme; James Hogg, berger, etc.

lité du romantisme que le soudain écho éveillé par lui dans le peuple.

Tant que l'homme reste sous le joug de l'instinct et vit sans se rendre compte de ses actions, de ses pensées, la critique n'existe pas. Elle demande avant tout de la réflexion; elle a pour principe une double analyse, celle des objets qui nous font éprouver le sentiment du beau et celle des effets qu'ils déterminent en nous. Elle ne peut se dispenser d'avoir recours à la méthode philosophique. La domination de l'instinct ne lui permet donc pas de se développer; aussi ne nommerons-nous pas des critiques les censeurs qui jugent les œuvres littéraires selon les hasards de leur émotion personnelle. Aucune difficulté ne les embarrasse. Se sont-ils divertis? ils louent. Se sont-ils ennuyés? ils blâment. Un mal de tête peut, il est vrai, fausser leur règle. Mais que leur importe! L'erreur ni la contradiction ne les effraient, ou plutôt ils ne se trompent jamais. Leur décision ne porte point sur l'ouvrage; elle signifie qu'ils ont passé le temps d'une manière triste ou agréable. Et qui oserait le leur contester? [1].

[1] A cette catégorie appartiennent plusieurs feuilletonnistes célèbres, qui sont regardés comme des critiques, mais dont nous n'avons rien dit, parce que nous ne pouvons les ad-

Or, la France a toujours été un pays d'élan et d'enthousiasme. Les Gaulois, suivant les historiens, avaient déjà ce caractère fougueux. Ils possédaient toutes les qualités, mais aussi tous les désavantages d'une impétueuse irréflexion. A l'époque chevaleresque, les Français ont surtout brillé par la foi, l'ardeur, l'esprit d'aventure. Ils ont tellement besoin de s'animer, de s'exalter, qu'au sortir de cette période, dans l'affaiblissement général des croyances, ils se sont passionnés pour Louis XIV, à défaut de plus noble sujet. Leur véhémente nature s'est encore montrée pendant la révolution. Bonaparte, qui les avait compris, qui sut exciter leur zèle infatigable, éprouva jusqu'où ils peuvent, dans les grandes occasions, pousser le dévouement et l'héroïsme. Ils semblent donc nés pour la pratique plutôt que pour la théorie de l'art, pour l'exécution que pour l'analyse du beau. Lorsqu'ils ont procédé naïvement, au moyen âge, par exemple, ils ont laissé derrière eux tout ce qu'avaient fait les siècles antérieurs. Ils ne montrèrent plus la même force, la même originalité, quand ils voulurent suivre des doctrines. Leur manière générale de les

mettre en cette qualité. Il a d'ailleurs fallu nous borner aux livres.

concevoir explique, il est vrai, la triste influence qu'elles ont eue chez eux. C'est ce que nous allons éclaircir, en caractérisant la seconde forme de la vie morale.

L'homme ne peut se laisser toujours conduire par ses instincts; il les domine à la longue, il calcule ses actions et se trace un plan d'existence. Quelque résultat qu'amène ce changement, il indique un progrès énorme. La fatalité reconnaît un maître dans son esclave d'autrefois; une vie plus régulière, plus heureuse, commence pour lui dès ce jour. La prévoyance allume sa torche et lui montre la route qu'il doit suivre.

Mais si des bénéfices matériels accompagnent ce nouvel ordre de choses, s'il forme un étage nécessaire à notre marche ascendante, par une compensation fâcheuse, il nous abaisse et nous dégrade sous plusieurs rapports. Le Canadien entreprend de longs voyages pour aller conter à ses amis la nouvelle du désert. Ni les vastes fleuves, ni les lianes géantes, ni les fatigues, ni les périls ne l'arrêtent : tant que son arc peut le nourrir, il ne se décourage pas. Tristes affections que les nôtres auprès de ces attachemens naïfs! Ce que nous avons gagné en prudence, nous l'avons perdu en vigueur. La doctrine du bien-être fait redouter jus-

qu'à la pluie. Les anciens ne manquent jamais de signaler cette tendance avilissante [1].

Nous avons nommé ce deuxième état égoïste ou intelligent : égoïste, parce que l'on s'y propose l'utilité pour unique but; intelligent, parce que l'homme n'y développe que les forces d'observation et de généralisation qui lui permettent d'étudier et de classer les objets réels. C'est là l'office de l'entendement, comme la recherche des principes fondamentaux est le travail de la raison. L'intelligence ne sort pas du cercle des phénomènes; elle analyse, elle constate ce qui est, mais ne va jamais plus loin dans l'espérance de savoir comment et pourquoi les choses existent. Sa méthode est un empirisme absolu. Et quel principe d'action nous offre le monde réel, sinon le désir de l'utile, l'amour du bien-être? Les principes plus élevés appartiennent à un autre monde.

Les goûts littéraires qu'enfantent de semblables dispositions ne se recommandent ni par la pureté, ni par la délicatesse. Les peuples adolescens confondent la religion et la poésie; l'artiste ouvre à ses auditeurs la sphère surnaturelle qu'habitent les dieux; l'homme positif dédaigne ces beaux songes.

[1] Cicéron, entre autres, dans le *De officiis*.

Il ne veut pas aller si loin ; la tête lui tourne dès qu'il perd de vue son clocher natal. L'art, pour lui plaire, doit être surtout pratique, il doit populariser un certain nombre de vérités immédiatement applicables. S'il n'éclaire et ne guide nos actes, quel service nous rendra-t-il? Singulier don que nous aurait octroyé la nature! La poésie ressemble au commerce par sa fin dernière : tous deux poursuivent l'utile à leur façon, le commerce directement, la poésie indirectement, puisqu'elle ne peut agir que de loin sur la vie réelle, sans y pénétrer et sans y prendre part elle-même.

Voilà l'opinion la plus généralement admise en France. Depuis Boileau jusqu'à M. Nisard, presque tous les critiques de notre pays l'ont soutenue. Ecoutez le premier :

> Un lecteur sage fuit un vain amusement,
> Et veut mettre à profit son divertissement [1].

« Ce n'est que pour être utile, nous assure le père » Rapin, que la poésie doit être agréable : le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter [2]. » La théorie du poème épique de Le Bossu

[1] Despréaux, Art poétique.

[2] Réflexions sur la poétique.

n'a pas d'autre fondement. L'auteur de Jacques-le-Fataliste avance la même idée : « Tout morceau de » sculpture et de peinture doit être l'expression » d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur, » sans quoi il est muet [1]. » Nous avons vu ce principe adopté par Mme de Staël, par Chateaubriand; par MM. Villemain et Lamennais. George Sand l'a défendu dans son travail sur Gœthe et sur Mickiewicz ; Pierre Leroux n'admet point que l'art vise uniquement à la perfection esthétique. Ceux qui l'affranchissent de tous les servages sont bien rares parmi nous.

Ces penchans intéressés de la critique française tiennent à un grave défaut que l'on doit pressentir : c'est qu'elle ne dépasse jamais les bornes de l'expérimentation la plus étroite. Joachim Dubellay, Ronsard, Malherbe, Boileau, Voltaire, La Harpe, Marmontel, Joseph Chénier, Villemain, Sainte-Beuve; tous les hommes qui chez nous ont fait du bruit ou exercé de l'influence sur la littérature par leurs considérations théoriques, ne se sont occupés que de l'instrument, de la langue, sans songer à la poésie elle-même. Ils attribuaient au moyen la puissance de la cause. Ils voient la beauté dans la dis-

[1] Pensées détachées sur la peinture.

position des mots, dans l'arrangement des scènes et nullement dans les choses exprimées. Le style même consiste pour eux dans la perfection grammaticale ou prosodique. Ils négligent et l'âme et l'univers extérieur; ils les sacrifient à la syntaxe, à l'agencement des périodes. Leur matérialisme lexicographique et ses déplorables conséquences prouvent, en fait d'observation littéraire, le danger d'une méthode rampante et mesquine.

Une chose qui montre combien ce genre de critique prospère naturellement en France, est l'appui que nos auteurs ont donné aux mauvais théoriciens. Quand ils n'ont pas eux-mêmes bâti la prison où ils devaient languir, comme Dubellay, Ronsard, Mairet[1], Scudéry, Malherbe, Despréaux, Voltaire et quelques autres, leur manque de clairvoyance leur en a fait saluer la construction par des cris de joie. Desportes, Baïf, Jodelle, Remi Belleau accueillirent avec enchantement la servitude gréco-latine. Racan, Mainard, Godeau, Balzac, Segrais, Pélisson, accablèrent Malherbe de louanges pour avoir resserré les menottes classi-

[1] Dans la préface de sa *Sylvanire*, il exposa le premier le système des unités qu'il suivit constamment; voyez sa *Sophonisbe*, etc. Scudéry vint à son secours.

ques. L'auteur de Polyeucte, qui avait d'abord voulu se maintenir libre, s'associa plus tard à d'Aubignac et rédigea la théorie des unités. Racine porta l'obéissance jusqu'au fanatisme. Crébillon et les tragiques inférieurs prirent exemple sur lui. Fénélon, Molière, La Fontaine, La Bruyère, avec plus d'initiative et d'originalité, courbaient cependant la tête comme les autres et partageaient leurs erreurs fondamentales. A une époque moins éloignée, quand une réforme salutaire est venue changer l'aspect de notre littérature, n'avons-nous pas vu presque tous les poètes donner leur assentiment aux vagues et étroits systèmes que begayait la critique? N'admiraient-ils pas M. Sainte-Beuve, M. Planche? Réclamaient-ils des idées plus nettes, plus philosophiques? Deux ou trois exceptés, aucun n'en manifestait même le désir.

Ajoutons que dans notre pays le manque de sagacité a pour compagnon et pour soutien le manque de courage intellectuel. La plupart des novateurs y renient, au bout de quelque temps, les principes qu'ils invoquaient d'abord, qui faisaient leur force et les avaient illustrés. C'est ainsi que Voltaire, après plusieurs tentatives d'affranchissement, se déclara l'humble valet de l'ancienne doctrine. Les abjurations se multiplient à notre

époque. On foule aux pieds les convictions de sa jeunesse par amour du gain et des honneurs ; on les sacrifie même pour obtenir les honteux éloges des sots.

Arrivons enfin au troisième état que nous avons nommé rationnel ou impersonnel. Plusieurs caractères distinguent cette condition morale des précédentes. Ici nous n'apercevons plus l'égoïsme ; les intérêts individuels cèdent la place aux idées générales. L'homme conçoit le beau, le bon, le bien absolus et leur livre son âme. Il entrevoit enfin le but réel de son existence. Les lois de l'univers spirituel, il les tient, il les analyse, il les pénètre ; son travail fait sa joie. Rien ne lui manque plus désormais ; il se sent complet, il se sent homme.

Or, ces notions admirables qu'il vient d'acquérir, elles ont besoin de s'appliquer, de se localiser. D'ailleurs sont-elles spontanément écloses dans son cerveau ? nul ne le croira. L'harmonieuse organisation de l'univers, l'équilibre et l'accord des pouvoirs sociaux les ont vraisemblablement suggérées à son esprit laborieux. Il les dirigera donc vers leur source ; le fleuve après avoir quitté le lac lui ramènera ses ondes. Sans doute l'idée plus vaste maintenant que son objet aura peine à rentrer dans les limites de la réalité ; elle la travaillera pour l'agran-

dir. L'art et la vertu ne seront pas toujours dignement adorés. Leurs zélateurs les oublieront par momens, comme ils perdent quelquefois le ciel de vue, mais, les nuages passés, ils retrouveront l'éternel azur. Dans tous les temps il éveillera leurs désirs et leur espérance.

L'état impersonnel a trois modes; tantôt nous nous élançons à la poursuite du bien moral; tantôt à celle du vrai; tantôt à celle du beau. Cette dernière disposition intellectuelle, commune aux artistes et aux vrais critiques, nous occupe seule pour le moment. Sous son influence, le goût se transforme. L'ignoble empire de l'intérêt une fois anéanti, l'âme recouvre sa liberté. Dorénavant, elle ne considère plus l'application immédiate comme son critérium universel. Les choses lui paraissent belles ou laides en elles-mêmes. Les œuvres de circonstance la flattent moins que toutes les autres. Mais une noble pensée, mais un édifice mélancolique, un sublime ou gracieux paysage la remuent jusqu'au fond de son être. Elle ne cherche pas leur but, leur utilité. Il suffit qu'une perfection se dévoile pour qu'aussitôt un irrésistible penchant la jette au-devant d'elle. Son amour s'abandonne à de douces étreintes, et comme, dans nos défaillances voluptueuses, nous fermons les yeux pour ne plus

voir le monde, elle oublie tout ce qui n'est pas son bonheur.

On ne niera point que cette élévation, que cette indépendance morale ne donnent au jugement une grande rectitude. Elles le mettent en état de porter sur les idées un regard serein et de les apprécier mieux que jamais. Quant à la forme, on ne l'avait point comprise jusqu'alors. L'impression directe ou la recherche de l'utilité plongeaient l'homme dans un brouillard stagnant qui lui cachait l'art véritable. A peine si quelques brises déchiraient par momens la lourde vapeur. Mais le souffle du matin a passé sur la fontaine embrumée, les dernières étoiles s'y bercent maintenant comme des fleurs divines, et la lumière naissante éclaire ses profondeurs.

La critique prend dès lors une allure rationnelle. La sensibilité ne la conduit plus à l'aventure. Elle s'enquiert des motifs et des causes. L'étude lui révèle une foule de lois esthétiques aussi claires, aussi certaines, aussi démontrables que les lois physiques. Comme ces dernières, elles comportent une expérimentation ; la mise en œuvre les justifie ou les annule. Et quoique au premier abord ces investigations eussent pu sembler inutiles, à présent qu'elles sont terminées, elles permettent de conseiller et

de guider la pratique. Elles rétablissent l'accord primordial entre la nature et son roi. Elles confirment par l'esthétique les solutions données par la philosophie.

Cette critique est la seule utile, la seule qui remplisse son objet. Nous croyons avoir mis hors de doute la nécessité de l'introduire en France; la gloire de la nation exige qu'elle ne continue point à parler des arts comme elle l'a fait jusqu'ici. Malheureusement ce n'est pas un peuple rationnel : il ne montre de véritable force que dans les sciences physiques, politiques, sociales, qui procèdent par généralisation et n'abandonnent point la sphère de la réalité. Depuis Descartes, ou il néglige la philosophie, ou il rampe sur les traces de l'Angleterre et de l'Allemagne. Or l'esthétique est une portion de la philosophie.

L'étude de notre passé laisse donc peu d'espérance : on y voit toujours triomphans les mauvais systèmes et les mauvais critiques. Les auteurs qui ont vraiment compris l'art n'ont jamais été compris de la nation. La gloire même la plus brillante ne leur a pas évité ce malheur. Ni Beaumarchais, ni Bernardin de Saint-Pierre, ni Chateaubriand, ni madame de Staël, ni MM. Cousin, Sismondi et Guizot n'ont pu faire apprécier leurs idées.

Personne en France ne les regarde comme des théoriciens critiques. Les hommes qui n'ont eu pour eux que leur intelligence des problèmes littéraires, qui n'avaient pas obtenu par d'autres mérites une grande célébrité, ont disparu dans l'abîme. Saint-Sorlin, Perrault, La Mothe, Sébastien Mercier, l'Anonyme de 1825, ou n'ont pas eu d'auditoire, ou n'ont pas eu de succès. Dernièrement, on n'a pas fait la moindre attention au remarquable ouvrage de M. Bénard. Pourquoi n'en serait-il plus ainsi à l'avenir ?

FIN.

TABLE.

SUITE DU LIVRE DEUXIÈME.

LIVRE TROISIÈME.

LIVRE QUATRIÈME.

FIN DE LA TABLE DU DEUXIÈME ET DERNIER VOLUME.

ERRATA.

Page 7, ligne 13, *au lieu de :* silhouette caractéristiques, *lisez* silhouettes.

Page 15, ligne 25, *au lieu de :* guidér essort, *lisez* guidé ressort.

Page 44, ligne 13, *au lieu de :* persuaderais, *lisez* persuaderai.

Page 53, ligne 4, *au lieu de :* ces détails, *lisez* ses détails.

Page 370, ligne 9, *au lieu de :* jamais n'avoir, *lisez* n'avoir jamais.

Page 354, ligne 11, *au lieu de :* ne fût que pour, *lisez* ne fût-ce que pour.

Page 416, ligne 19, *au lieu de :* elle eût détourné, *lisez* détournés.

Page 420, ligne 6, *au lieu de :* effets maladroits, *lisez* efforts.

Page 421, ligne 8, *au lieu de :* il nous font voir, *lisez* ils.

